



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN HUMANIDADES
LÍNEA: POSGRADO EN LITERATURA Y TEORÍA LITERARIA
MAESTRÍA EN TEORÍA LITERARIA

Susurros de lo inefable
Una reflexión sobre lenguaje, silencio y Absoluto en la obra
poética de Olga Orozco

Idónea comunicación de resultados que para
obtener el grado de Maestría, presenta:

Ivette Silva Corona

Asesor:

Dr. Gustavo Leyva M.

Lectores:

Dr. Evodio Escalante B.
Mtra. Enid Álvarez G.

MÉXICO D.F. Otoño 2001

ÍNDICE

Introducción.	3
----------------------	----------

Capítulo I **Contextualización de la obra de Olga Orozco**

1.1. El movimiento surrealista francés: características e influencias.	29
1.2. El movimiento surrealista argentino.	41
1.2.1 La Generación del 40.	46
1.3. Las influencias surrealistas y neorrománticas en la obra de Olga Orozco.	53

Capítulo II **Una reflexión sobre el lenguaje**

2.1. La crisis del lenguaje como instrumento de conocimiento y el problema de su representatividad.	72
2.2. El Tractatus lógico-philosophicus en diálogo y perspectiva.	95
2.3. Olga Orozco en el límite exterior de "lo decible": "lo mostrable".	116

Bibliografía	130
---------------------	------------

Susurros de lo inefable: Una reflexión sobre lenguaje, silencio y Absoluto en la obra poética de Olga Orozco

Por esto fue llamado el nombre de la torre Babel -esto es división- porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra y desde allí esparció a los hombres sobre la faz de toda la tierra.

Génesis, 11: 9

1. Introducción.

La producción literaria de Olga Orozco,¹ podría considerarse como un intento hermenéutico por descifrar los misterios de Dios, del mundo y de su propio interior; pues para el yo lírico que se revela en su poesía el verbo, la palabra, es entendido no sólo como la materia prima de su propio acto creador, sino también como un medio de aproximación al mundo, al significado último de la vida. El poema es considerado entonces

¹ Olga Orozco nació en Santa Rosa de Toay, provincia de La Pampa argentina en 1920, durante los últimos años fue considerada, por la crítica, como una de las más grandes poetas vivas de Latinoamérica, hasta el día de su muerte recientemente acaecida, el 15 de agosto de 1999 en Buenos Aires. Esta poeta perteneció a la llamada "Generación del 40" y se le consideró cercana al grupo surrealista argentino. A lo largo de su ejercicio literario publicó: *Desde lejos* (1946), *Las muertes* (1951), *Los Juegos peligrosos* (1962), *La oscuridad es otro sol* (prosa, 1967), *Museo salvaje* (1974), *Veintinueve poemas* (1975), *Cantos a Berenice* (1977), *Mutaciones de la realidad* (1979), *La noche a la deriva* (1983), *Páginas de Olga Orozco* (1984), *En el revés del cielo* (1987), *Obra poética* (1989), *Con esta boca, en este mundo* (1994), y *También la luz es un abismo* (prosa, 1995).

como una revelación, pero "muy fugaz", el lenguaje humano, incluso en su función poética, se muestra siempre insuficiente para apresar y traducir la experiencia de vida, y por ello inútil para aprehender al mundo en su misterioso y último sentido. El acto creador es para la poeta un instrumento para conocer, pero siempre de manera fugaz y fragmentaria, el sentido de su propio ser y estar en el mundo.

En su obra, la poeta expresa la escisión existente entre la Divinidad y el mundo humano, lo que refleja un anhelo de totalidad, y un acercamiento a ésta a partir de la palabra poética que hurga constantemente en los recovecos de la memoria, del amor, de la soledad, de la muerte y del silencio. En suma la poesía es para la poeta:

un acto de fe, una crítica de la vida, un cuestionamiento de la realidad, una respuesta frente a la carencia del hombre en el mundo, una tentativa por aunar fuerzas que se oponen en este universo regido por la distancia y por el tiempo, un intento supremo y desesperado de verdad y rescate en la perduración.²

1.1. Tema.

Este proyecto de tesis pretende una aproximación a la poesía de Olga Orozco, a partir de los conceptos: lenguaje, silencio y Absoluto, y sus vinculaciones dentro de la obra de la poeta.

² Olga Orozco. "Sobre la creación poética" tomado de *Páginas de Olga Orozco*, Editorial Celtia, Buenos Aires, 1984, p. 60.

1.1.1. Justificación del tema.

La fuerza reflexiva, la calidad formal y la riqueza semántica de la poesía de Olga Orozco, que trasluce una visión de mundo, y que establece diversos lazos comunicantes e intertextuales con otros poetas y con otras artes, serían motivos suficientes para justificar un trabajo dedicado al análisis y la reflexión sobre su obra.

Sin embargo, lo que hace particularmente sugestiva la obra de la poeta argentina es la gran desconfianza del vocablo como mecanismo de aprehensión del mundo, en su obra se delata el fracaso del lenguaje humano, su insuficiencia; al mismo tiempo que se muestra el anhelo de poder acceder a un conocimiento total y a los misterios del lenguaje divino, vivo y creador. Si bien se advierte que el lenguaje fracasa, que el poema es inútil por fragmentario, sí hay un reconocimiento de que en la creación poética se logra, al menos, establecer un "contacto con lo inefable -'esta clase de milagros inútiles'- [que] parece agotarse precisamente en eso: un roce comunicativo con algo que no manejamos, que nos excede y que no nos aporta datos operativos concretos".³

Otros rasgos fundamentales de la obra de Olga Orozco, que resultan de especial interés para esta investigación son:

- 1) La manifestación de su búsqueda del lenguaje primigenio en el interior de su poesía, y particularmente en aquellos textos en los cuales la

³ Marina Schiavone, Gabriela Torrado Méndez y Verónica Wolff: "de cuando la lectura feliz es aquella que engloba a las felices, las fallidas, las ambiguas, las confusas, y cualquier otra que el discreto lector pueda inferir", en *Pactando cercanía con Olga Orozco*, Botella al mar, Buenos Aires, s.f., p. 46.

hablante lírica se revela como poeta, búsqueda que además se constituye como un cuestionamiento al Absoluto en demanda del sentido del universo y de su propio suceder en el mundo.

- 2) La estructura oximorónica de su poesía, entendiendo al oxímoron no sólo cómo una figura retórica que pone de manifiesto una contradicción aparente, sino también como una imagen que une conceptos opuestos sin suprimirlos, que los integra y estructura en una unidad complementaria y trascendental. Esta estructuración refleja el intento que realiza Olga Orozco por recuperar la unidad perdida tanto en su poesía como en su narrativa, en la que también domina un substrato poético-reflexivo. Uno de los ejemplos más reveladores de esta unión trascendental de los opuestos es la que conforman lenguaje y silencio, que en la poesía de la poeta argentina parecen ser partes constitutivas y fundamentales de su concepción de Absoluto, la cual se aproxima a la idea cabalística de un Dios que contiene en sí mismo a todos los contrarios:

Pero la complejidad del Dios cabalístico no radica sólo en su doble modalidad de varón y hembra ni en su capacidad autogeneradora, sino en la dual impronta moral con la que lo divino se manifiesta al hombre [...] lo divino se conforma de dos caras absolutamente contrapuestas aunque, precisamente por ello complementarias. El bien y el mal lo constituyen en su estructura más íntima, son su rostro más fiel. [...]

Es la tensión de los extremos lo que conduce al equilibrio, lo que hace del universo un cosmos ordenado y en movimiento.⁴

⁴ Anónimo. *Zohar. Libro del esplendor*, trad. Esther Cohen y Ana Castaño, sel., prol. y notas Esther Cohen, CONACULTA, México, 1994, pp. 19-20.

La apelación constante del yo lírico a una Entidad Superior, aproxima la obra de nuestra autora a la poesía mística, sin embargo la concepción del Absoluto en Olga Orozco, es problemática dado que se construye con elementos cabalísticos, cristianos y gnósticos; aunque por otro lado, en muchas de sus obras se observan rasgos esotéricos, ocultistas, referencias a la astrología y la cartomancia, lo que bien podría ubicar a su poesía en el terreno de lo mágico-religioso.

- 3) Los vínculos ideológicos y creativos que se establecieron entre la poeta y el surrealismo, particularmente con la asimilación que tuvo esta vanguardia en su natal argentina. El movimiento surrealista argentino, retoma ciertos rasgos del ismo francés, sin embargo, la suprarrealidad cobra en ellos un matiz espiritual, que comporta una búsqueda incansable y personal del origen, y esto se ve reflejado en la obra de la poeta.

1.2. Aportación.

Es evidente que los temas que aquí nos ocupan no son novedosos dentro de la poesía hispanoamericana, mucho menos en la universal, pero lo que aquí verdaderamente nos interesa es cómo se manifiestan y vinculan estos conceptos dentro de la poesía de la autora, y sus rasgos particulares. También es cierto que muchos de los trabajos críticos sobre Olga Orozco, están dedicados a su visión de mundo y de la divinidad, o bien al análisis de las imágenes del silencio.

Nuestra aportación, estaría basada en el hecho de que el problema de la búsqueda del lenguaje primigenio, al igual que las vinculaciones entre los tres conceptos que nos ocupan han sido apenas soslayados por la crítica, hasta ahora. Es decir que la contribución de esta tesis estaría en describir y detallar los lazos entre los conceptos de lenguaje, silencio y Absoluto con una pretensión de profundidad.

1.3. El corpus.

En un afán por circunscribir los alcances de este proyecto de investigación se seleccionaron los siguientes poemas, pertenecientes a los tres últimos textos de carácter lírico que publicó en vida Olga Orozco:

De La noche a la deriva:

"En tu inmensa pupila"

"Esbozos frente a un modelo"

"Con el humo que no vuelve"

"Rara sustancia"

De En el revés del cielo:

"El resto era silencio"

"Catecismo animal"

"Fundaciones de arena"

"En el final era el verbo"

De Con esta boca en este mundo

"Con esta boca en este mundo"

"Espejo en lo alto"

"¿La prueba es el silencio?"

"Miradas que no ven"

1.3.1. Justificación del corpus.

La selección de estos tres poemarios y de algunos de sus poemas en específico, obedece a que en ellos convergen y predominan los tres aspectos que son el eje analítico de este trabajo: lenguaje, silencio y Absoluto.

En el caso de los poemas extraídos de *La noche a la deriva*, se consideraron como objeto de análisis porque a lo largo de todo el poemario, que consta de veinticuatro poemas, la noche se constituye como la representación del fragmento "oscuro" de Dios, conformado no sólo por su misterio tentador que convierte a la sujeto lírico en "la que muerde el veneno de la manzana", en una nueva Eva que ha probado el fruto del bien y del mal, sino también la oscuridad de lo Absoluto se manifiesta en su rigor, el castigo impuesto a la poeta de estar muy cerca de la revelación y que el lenguaje no le sirva para expresar la experiencia ni para emular, con su palabra, a su modelo.

Respecto a los textos elegidos de *En el revés del cielo*, libro formado por veintisiete poemas, que revelan nuevamente el fracaso del lenguaje en su función poética, a través de la espera del dictado divino que se traduce en silencio; o bien a partir de un reconocimiento del discurso como uno de los aspectos de la imperfección humana, pues el habla de los hombres no alcanza para apresar la esencia de las cosas, menos aún para crear un mundo con sólo nombrarlo, el lenguaje al que tiene acceso el yo lírico sólo le permite crear "animales aviesos" y

arenosos "lugares destemplados", evocaciones del golem cabalístico.⁵ Lo anterior cobra un mayor sentido cuando volvemos hacia el margen que conforma el título, la sujeto lírico se halla en el "revés del cielo", las intuiciones fragmentarias que percibe en su ejercicio poético provienen de "El otro lado".

Finalmente en relación con la selección extraída de *Con esta boca en este mundo*, poemario conformado por diecinueve textos, se observa al cuerpo como un impedimento para acceder finalmente a la Totalidad, la boca terrena imposibilita a la hablante lírica para pronunciar el "verbo sagrado"; su constitución corporal y humana en general comporta un límite que le impiden "saberlo todo", mirar desde dentro el funcionamiento del mundo. En esta obra se vislumbra a la muerte como el único medio para reintegrarse a la Unidad, para ser de nuevo una con lo Absoluto. Y ya que el entendimiento, el lenguaje y el cuerpo humano comportan un impedimento para establecer un verdadero contacto y una verdadera comunicación con lo Trascendente, es el silencio que evoca a la muerte, el acallamiento final de la voz lírica, lo que se constituye como la única respuesta.

⁵ Al respecto de la leyenda del golem dice Borges: "Dios toma un terrón de tierra (Adán quiere decir tierra roja), le insufla vida y crea a Adán, que para los cabalistas sería el primer golem. Ha sido creado por la palabra divina, por un soplo de vida; y como en la cábala se dice que el nombre de Dios es todo el Pentateuco, salvo que están barajadas las letras, así, si alguien poseyere el nombre de Dios o si alguien llegara al *Tetrágramaton* -el nombre de cuatro letras de Dios- y supiera pronunciarlo correctamente, podría crear un mundo y podría crear un golem también, un hombre." Sin embargo este golem sería imperfecto, según algunas leyendas podría estar privado del habla, por glosar alguna de las leyendas que retoma el autor. Cfr. Jorge Luis Borges. "La cábala" en *Siete noches*, FCE, México, 1995, p. 137-139.

Dado que los aspectos que nos interesa trabajar aquí no son rasgos exclusivos de los poemas seleccionados, sino que por el contrario son una constante siempre presente en la obra de la poeta, se recurrirá a otros textos de su autoría, tanto de carácter poético como narrativo, si bien sólo de una manera referencial. Asimismo se utilizarán sus textos ensayísticos, pues en ellos se encuentran muchos de los rasgos característicos de la personal visión de Olga Orozco, con respecto a la poesía.

1.4. La metodología.

Para llevar a cabo este proyecto, propongo una metodología ecléctica, la cual retomará a diversos autores que han reflexionado sobre el lenguaje desde la perspectiva filosófica, en este punto desempeña un papel fundamental en este proyecto la relación establecida por Ludwig Wittgenstein entre el lenguaje místico y el lenguaje poético, así como su distinción entre lo decible y lo mostrable. Si bien se considera de suma importancia la postura wittgensteiniana, se tratará siempre de ponerla en diálogo y contraste con otras propuestas teóricas, entre las que destacan las de Walter Benjamin y George Steiner.

La estética de la recepción, principalmente las propuestas de Hans Robert Jauss, y más específicamente los conceptos de "poiesis, aisthesis y catarsis", nos servirán como modelo teórico para el análisis del corpus. También se tomarán en consideración algunos de los artículos en los cuales Hans George Gadamer se refiere al lenguaje, a la poesía y a la

poética; así como a otros estudios de retórica y poética. Por otro lado, se recurrirá a estudiosos sobre cábala y religión como: Gershom Sholem, Mircea Eliade, Esther Cohen, por citar algunos.

1.5. Hipótesis.

De acuerdo con lo anterior la hipótesis de este proyecto se fundamenta en la intuición de que en la obra de Olga Orozco y en su poética explícita se gesta una "teoría poética del lenguaje", que ésta es, en cierto modo, coincidente con la teoría filosófica del lenguaje que plantea Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus*. Y esta "teoría" que se trasluce en su obra pone de manifiesto la escisión entre el lenguaje del Absoluto y el de los hombres como un reflejo de la unidad perdida.

1.6. Objetivos.

1.6.1. Objetivo general. Analizar los conceptos de lenguaje, silencio y Absoluto, en el corpus propuesto, con el fin de reconstruir y confirmar la existencia de esta especie de teoría poética del lenguaje, estableciendo la relación que ésta tiene con la visión que la hablante lírica propone del Absoluto y con su aspiración a un conocimiento omnímodo, y su anhelo de unificación con la totalidad.

1.6.2. Objetivos específicos.

1. Definir los conceptos de lenguaje, silencio y Absoluto; de acuerdo con lo que la propia poeta propone dentro de su obra.
2. Realizar un análisis retórico semántico, del corpus propuesto.
3. Analizar la voz lírica y su visión de mundo de acuerdo con la metodología propuesta.
4. Caracterizar los distintos vínculos que los tres conceptos a estudiar establecen entre sí, dentro del corpus propuesto y la relación de éstos con el surrealismo.

1.7. Esquema.

Introducción.

1. Contextualización de la obra de Olga Orozco.

- 1.4. El movimiento surrealista francés: características e influencias.
- 1.5. El movimiento surrealista argentino.
 - 1.2.1 La Generación del 40.
- 1.6. Las influencias surrealistas y neorrománticas en la obra de Olga Orozco.

2. Una reflexión sobre el lenguaje.

- 2.1. La crisis del lenguaje como instrumento de conocimiento y el problema de su representatividad.
- 2.2. El Tractatus lógico-philosophicus en diálogo y perspectiva.
- 2.3. Olga Orozco en el límite exterior de "lo decible": "lo mostrable".

3. El silencio en la poesía.

- 3.1 La retórica del silencio en la poesía mística.
- 3.2 La retórica del silencio en la obra de Olga Orozco.

4. El Absoluto: una mixtura religiosa.

- 4.1. Gnosticismo.
- 4.2. Cábalas.
- 4.3. Cristianismo.

5. El lado oscuro de lo Absoluto en *La noche a la deriva*.

- 5.1. La imagen de la noche y el hermetismo del lenguaje: análisis de "En tu inmensa pupila".
- 5.2. Intento de aproximación al Absoluto: análisis de "Esbozos frente a un modelo".
- 5.3. La palabra en la niebla: análisis de "Con el humo que no vuelve".
- 5.4. La sustancia y el nombre: análisis de "Rara Sustancia".

6. Verbo y silencio dos caras de lo ininteligible *En el revés del cielo.*

- 6.1. Cuestionamientos al Gran Silencio: análisis de "El resto era silencio"
- 6.2. Doctrina de fragmentos: análisis de "Catecismo animal"
- 6.3. El Verbo que no crea vida: análisis de "Fundaciones de arena"
- 6.4. El sentido que se escapa: análisis de "En el final era el verbo"

7. Las limitaciones del cuerpo en *Con esta boca en este mundo*

- 7.1. Los labios negados a la palabra sagrada: análisis de "Con esta boca en este mundo".
- 7.2. La ausencia del cuerpo, el acceso al verdadero lenguaje: análisis de "Espejo en lo alto".
- 7.3. El mutismo inquietante del Absoluto: análisis de "¿La prueba es el silencio?"
- 7.4. Del paraíso y la caída: análisis de "Miradas que no ven".

Conclusiones.

Bibliografía.

1.8. Bibliografía.

Directa.

Orozco, Olga. *Desde Lejos*, Losada, Buenos Aires, 1946.

_____. *Las muertes*. (1952) *Los juegos peligrosos*, Losada, Buenos Aires, 1972.

_____. *Los juegos peligrosos*, Losada, Buenos Aires, 1962.

_____. *La oscuridad es otro sol*, Losada, Buenos Aires, 1967.

_____. *Museo Salvaje*, Losada, Buenos Aires, 1974.

_____. *Cantos a Berenice*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1977.

_____. *Mutaciones de la realidad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1979.

_____. *La noche a la deriva*, FCE, México, 1983.

_____. *Páginas de Olga Orozco*, Editorial Celtia, Buenos Aires, 1984.

_____. *En el revés del cielo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1987.

_____. *Con esta boca en este mundo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994.

_____. *También la luz es un abismo* (1995), Emecé, Buenos Aires, 1998.

- _____. "Jorge Luis Borges en su *Historia de la eternidad*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 505-507, Madrid, julio-sep. 1992, pp. 119-122.
- _____. "Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 335, Madrid, 1976, pp. 226-250.
- _____. "Alrededor de la creación poética", *Eco*, 44:268 (feb 1984), pp. 374-378.
- _____. "La poesía es inaprensible", *Eco*, 44:268 (feb 1984), pp. 371-373.

Indirecta.

- Alifano, Roberto. "Olga Orozco: reflexiones para un ars poética", *Proa*, núm. 2, diciembre- enero, 1988-1989, pp. 77-81.
- Alonso, Rodolfo. "Esa salmodia del desastre", *Plural* (México), 19, 2a época: 222, (marzo 1990), pp. 78-79.
- Brú, José (comp.), *Acercamientos a Olga Orozco. Premio Juan Rulfo 1998*, UdeG, Guadalajara, 1998, 218 pp.
- Campanella, Habe N. "La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 300, Madrid, 1975, pp. 543-564.
- Castro Olivera, Raúl. "Review of *Museo Salvaje* by Olga Orozco", *Criterio*, Argentina, 49:1757-1758, (24 feb. 1977), p. 87.
- Cobo Borda, J. C. "Olga Orozco", *Poesía*, 11, Venezuela, enero-marzo 1985, pp. 35-37.

Cohen Sandro. "La noche a la deriva", *Vuelta*, 8:91 (junio 1984), pp. 35-37.

Chirinos, Eduardo. "Olga Orozco en el revés del cielo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 504 (junio 1992), pp. 122-124.

_____. *La morada del silencio: Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*, Fondo de Cultura Económica, Perú, 1998, 259 pp.

Denevi, Marco; Orozco, Olga; Sabato, Ernesto. "Cartas a Rushdie", *Suplemento Literaria La nación*, Núm. 16, Buenos Aires, feb. 1992, p. 1.

Dumitrescu, Domita. "La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en Máscara de todos de Elba Torres de Peralta", *Nuevo texto crítico*, 4:7 (enero-junio 1991), pp. 220-222.

Escaja, Tina. "Olga Orozco o el deseo de la palabra", *Semiosis*, (s.l.), núm. 1: 1, enero a junio, 1997, pp. 52-59.

Fara, Daniel; Fernández, Nora *et al.* *Pactando cercanía con Olga Orozco*, Botella al mar, Buenos Aires, s.f.

Gac-Artigas, Priscilla (editora). "Olga Orozco" en *Reflexiones, ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, www.monmouth.edu/~pgacarti/o_Orozco_Olga.htm

Gil Montero, Martha; Gowland de Gallo, María. "Beyond the Metaphors of life", *Americas*, núm. 42, Washington, 1990, pp. 43-46.

- Kuhnheim, Jill- Suzanne. "Cultural affirmations: The poetry of Olga Orozco and T. S. Eliot", *Confluencia*, núm. 5, vol. 1, otoño 1989, pp. 39-50.
- _____. "Una entrevista con Olga Orozco: creación de la autocreación de la autoridad", *Nuevo texto crítico*, 8:16-17, (julio-junio 1995-1996), pp.239-268.
- _____. "Unsettling silence in the poetry of Olga Orozco and Alejandra Pizarnik", *Revista Monográfica*, núm. 6, Texas, 1990, pp. 258-273.
- _____. *Changinig the subjet: an intertextual approach to the poetry of Olga Orozco*, University of California, San Diego, 1989, 199 pp.
- _____. *Gender, Politics, and Poetry in Twentieth Century Argentina*, Up of Florida, Gainesville, 1996, 201 pp.
- Lindstrom, Naomi. "Olga Orozco: la voz poética que llama entre mundos", *Revista Iberoamericana*, 51, Pittsburgh, jul-dic. 1985, pp. 765-775.
- López de Espinosa, Susana B. "Retórica de la Máscara y el rostro en la poesía de Olga Orozco", *Estudios de literatura argentina*, núm. 8, vol.1, 1987, pp. 37-45.
- Loubet, Jorgelina. "Tres miradas en trascendencia", *Boletín de la academia Argentina de letras*, 51, Argentina, julio-dic. 1986, pp. 343-358.
- _____. Review of "Cuatro actitudes poéticas: Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Amelia Biagioni, María Elena Walsh; ensayos" By Julieta Gómez Paz. *Criterio (Argentina)*, 50: 1779-1780 (26 jan. 1978), 45.

- Matamoro, Blas. "Mujer pero también diosa: Olga Orozco", *Quimera: Revista de literatura*, Núm. 123, Barcelona, 1994, pp. 46-47.
- Milán, Eduardo. "Donde la noche ya ocurrió", *Revista de la Universidad de México*, 40:43 (nov. 1984), pp. 42-43.
- Mújica, Hugo. "En el revés del cielo", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 54:144-145 (july- dec 1988), pp. 1084-1089.
- Nicholson, Melanie-Bowman. "From Sibyl to witcht and Beyond: Feminine archetype in the poetry of Olga Orozco", *Chasqui*, 27:1 (mayo 1998), pp. 11-22.
- _____. *Ocultism, Gnosticism, and feminine archetypes in the poetry of Olga Orozco*, U of Texas, Austin, 1995, 307 pp.
- Ortega, Julio. "Olga Orozco: las magias y los ritos", *La jornada semanal*, 26 de julio 1998, p. 13.
- Pellarolo, Silvia. "La imagen de la estatua de sal: Síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco", *Mester*, núm. 18, Los Angeles, primavera 1989, pp. 41-49.
- Pichón Rivièrre, Marcelo. "Múltiples formas de la transparencia", *Plural*, México, 5:4 (enero 976), pp. 68-69.
- Piña, Cristina. "'Carina', de Olga Orozco: un análisis estilístico", *Explicación de textos literarios*, 12, Sacramento Ca., 1983-1984, pp. 59-78.
- Requeni, Antonio. "Travesías", *Suplemento literario La Nación*, Buenos Aires, núm. 23, mar. 1997, pp. 1-2.
- Rivera Eliana S. Review os "Cantos a Berenice by Olga Orozco". *World Literature Today*, 52:2 (USA, spring 1978), pp. 262-263.

- Rosales y Zamora, Patricia. "La poesía, misión y vida: Olga Orozco", *Excelsior*, 21 de julio 1998, p. 6.
- Ruano, Manuel. Review of "*Veintinueva poemas* by Olga Orozco", *Sin Nombre*, 8:3 (Oct-Dec 1977), pp. 89-92.
- Running, Thorpe. "Imagen y creación en la poesía de Olga Orozco", *Letras femeninas*, 13, Lincoln, primavera-otoño, 1987, pp. 12-20.
- Running, Thorpe. "*La poética de Orozco* by Elba Torres de Peralta", *Chasqui*, 18:1 (may 1989), pp. 95-96.
- Serra, Edelweis. "Exploración de la realidad extratextual en la poesía de Olga Orozco". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14 (1985), pp. 93-101.
- Shapiro, Daniel (edición y selección). "Four Poets from the Southern Cone (Nicanor Parra, Olga Orozco, Roberto Echevarren Welker, Roberto Juarroz)", *Review*, 42 (enero-junio 1990), pp. 34-54.
- Sirimarco, María Cristina y Héctor Roque Pitt. "Primera antología española de Olga Orozco". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 445 (Julio 1987), pp. 65-70.
- Sosa, Nilda. "Tres poetas y la poesía", *Suplemento literario La Nación*, Buenos Aires, 3 sep. 1989, pp. 1-2.
- Tacconi, María del Carmen. "Para una lectura simbólica de Olga Orozco", *Sur*, 348, Buenos Aires, 1981, pp. 115-123.
- Tissera, Graciela. "*La poética de Olga Orozco* de Elba Torres de Peralta", *Hispanic Review*, 58:2 (primavera 1990), pp. 294-295.

- Torres de Peralta, Elba. "Algunas consideraciones sobre la poética de Olga Orozco", *Río de la Plata: Culturas*, núm. 7, París, 1988, pp. 31-40.
- Torres Fierro, Danubio. "La poética de Olga Orozco by Thorpe Running", *Chasqui*, 18:1 (May 1989), p. 95-96.
- Torres Fierro, Danubio. "Olga Orozco: hacia el verso primordial. *Revista de la Universidad de México*, 36: 3 (México, Julio 1981), pp. 19-20.
- Vitale, Ida. Review of "*Cantos a Berenice* by Olga Orozco", *Vuelta*, 2: 13 (México dic. 1977), pp. 37-39.
- Zonana, Víctor Gustavo. "Olga Orozco y su exploración poética en la corporalidad: *Museo Salvaje* (1974)", *Revista de literaturas modernas*, Núm.25, 1992, pp. 269-278.

Bibliografía de consulta.

- Anónimo. *Zohar Libro del esplendor*, trad. Esther Cohen y Ana Castaño, Sel. Pról. y notas Esther Cohen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, Siglo XXI, México, 1991.
- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*, México, Océano, 1996, p. 310.
- Berg, Philip S. *Iniciación a la Cabalá*, t. I, Jerusalén, Centro de investigaciones de la Cabalá, 1986.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*, 2ª ed. corregida, Siglo Veintiuno, Argentina, 1994.

Breton, André. *Los manifiestos del surrealismo*, Ed. Nueva visión, Buenos Aires, 1965.

Brik, Ospik. "Ritmo y sintaxis", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI, México, 1995, pp. 107-115.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994.

Cohen, Esther. *La Palabra Inconclusa (Ensayos sobre Cábala)*, Taurus/UNAM, México, 1994.

Cohen, Jean. *La estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1974.

_____. *El lenguaje de la poesía*, Gredos, Madrid, 1982.

Cornelis, H. Y A. Leonard. *La gnosis eterna*, col. Yo sé-Yo creo núm. 146, Casal I Vall, Andorra, 1961.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.

Duplessis, Yvonne. *El Surrealismo*, Oikus-tau, Barcelona, 1972 (¿Qué sé?, 76).

Earle, Peter G. y Gullón, Gemán (eds.). *Surrealismo / Surrealismo. Latinoamérica y España*, University of Pensylvania, Philadelphia, 1975.

Eichenbaum, Boris. "Teoría del 'método formal'", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), Siglo Veintiuno, México, 1995, pp.21-54.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, 13ª ed., Biblioteca Era, México, 1998.

- Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944, pp. 107-110, 661-667.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método, ts. I y II*, Sígueme, Salamanca, 1977.
- Gadamer. "Texto e interpretación" en *Hermenéutica*, José Domínguez Caparrós (comp.), Arco/Libros, Madrid, 1997, pp. 77-114.
- Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Gullón, Germán.. "Introducción" en *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), University of Pennsylvania, Philadelphia, 1975, pp. 3-15.
- Hernández, Laura. "Atomismo lógico, filosofía del lenguaje y metáfora en el *Tractatus logico-philosophicus*", en *Ética y poética. La metáfora en la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein*, tesis doctoral inédita, UAM-I, México D.F., 2000, pp. 18-53.
- Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura" en *Estética de la recepción*, ed. Rainer Warning, trad. Ricardo Sánchez, Visor, Madrid, 1989, p. 207-221.
- Iser, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos", en Ralf Dietrich (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, pp. 363-375.
- Janik, Alan y Toulmin, Stephen. *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1998.
- Jakobson, Roman. "Hacia una ciencia del arte poético", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), Siglo Veintiuno, México, 1995, pp. 7-10.

Jaus, Hans Robert. "Historia de la Literatura como una provocación a la ciencia literaria" en Ralf Dietrich (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, pp. 353-362.

Jaus, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986, 436. pp.

Locoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *L'Absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions Du Seuil, Francia, 1978.

Landa, Josu. *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1996.

Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette, Buenos Aires, 1986.

Muñiz-Huberman, Angelina. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Nadeau, Maurice. "La fundación del movimiento" en *Historia del Surrealismo*, tr. Juan-Ramón Capella, Ariel, Barcelona, 1972.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Platón. "Crátilo" en *Diálogos*, T. II, Gredos, Madrid, 1999, ("Biblioteca Clásica Gredos" núm.61)

Poblete-Araya, Kira Inés del Rosario. *Trayectoria del surrealismo en las revistas literarias argentinas*, tesis doctoral, The University of Texas Austin, 1983.

- Ricoeur, Paul. "La función hermenéutica del distanciamiento" en *Hermenéutica*, José Domínguez Caparrós (comp.), Arco/Libros, Madrid, 1997, pp. 115-133.
- Rougemont, Denis de. *El amor y occidente*, 5ª ed., Kairós, Barcelona, 1993.
- Segovia, Tomás. *Poética y Profética*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Shklovski, Víctor. "El arte como artificio", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), Siglo Veintiuno, México, 1995, pp.55-70.
- Sola, Graciela de. *Proyecciones del surrealismo en la Literatura Argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967.
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos de lenguaje y traducción*, 2ª ed. Corregida y aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- _____. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- Tinianov, Juri. *El problema de la lengua poética*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1972.
- _____. "La noción de construcción", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), Siglo Veintiuno, México, 1995, pp.85-88.
- Tomashevski, B. "Sobre el verso", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), Siglo Veintiuno, México, pp. 115-126.

Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. II, Guadarrama, Madrid, 1974.

Veiravé, Alfredo. *La poesía: generación del 40*, en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, núm. 49, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, s.f.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* (trad. e introd. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera), Alianza, col. Libro universitario (Filosofía y pensamiento, 031), Madrid, 1999.

Xirau, Ramón, "Wittgenstein y lo 'místico'", publicado en *Palabra y silencio*, 2ª ed., Siglo Veintiuno, México, 1971, pp. 79-86.

CAPÍTULO I

"Contextualización de la obra de Olga Orozco"

En este apartado se pretende, en primer lugar, situar la obra de Olga Orozco dentro del espectro literario de su tiempo y espacio, proporcionando un panorama histórico-literario que nos permita percibir y distinguir tendencias, afinidades, influencias y diferencias en el ámbito de la poesía argentina. Para ello se pondrá un especial énfasis en la particular forma en que los poetas argentinos interpretaron, adaptaron y desarrollaron las propuestas del Surrealismo francés a su peculiar experiencia creativa. Esta asimilación dio origen a un movimiento surrealista propio, en el cual la crítica ha ubicado a nuestra autora,⁶ que hizo extensivo su influjo a las generaciones posteriores. Todo esto con el fin de extraer ciertas características

⁶ Remito a algunos textos críticos en los cuales se expresa que en la poesía de Olga Orozco puede observarse la impronta surrealista: Elba Torres de Peralta. "Algunas consideraciones sobre la poética de Olga Orozco", *Río de la Plata: Culturas*, núm. 7, París, 1988, p. 31; Graciela Sola. *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentinas,

afines a los Surrealismos, francés y argentino, y a la "Generación del 40", que permanecieron vigentes a lo largo de las más de cinco décadas de creación poética de Olga Orozco.

En un segundo nivel, pero quizá más importante que el anterior, este apartado tiene por objeto extraer ciertas propuestas surrealistas que se encuentran, en mi opinión, estrechamente vinculadas a la construcción del *ars poetica* de la escritora argentina y a la concepción del lenguaje que se revela en su poesía; así como a la suprarrealidad a la que tiende y aspira el sujeto lírico que se muestra en sus poemas, esto es el Absoluto. También aquí estarán las pistas que nos ayuden a desentrañar su retórica del silencio. Aspectos todos que se desarrollarán en los capítulos siguientes, pero que tendrán en éste su raíz.

1.1 El movimiento surrealista francés: Características e influencia

El Surrealismo fue un movimiento de vanguardia francés que nació, en París el 10. de diciembre de 1924, con la publicación del *Manifeste du Surréalisme*, de

Buenos Aires, 1967, pp. 66-67; y Alfredo Veiravé. *La poesía: generación del 40*, en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, núm. 49, s.f., p. 1157; entre otros.

la autoría de André Breton,⁷ en la revista *La révolution surréaliste*, que era dirigida por Naville y Péret.⁸ El nombre del movimiento es un homenaje a

⁷ Para muchos críticos decir Surrealismo equivale a decir André Breton, pues el Surrealismo nace y muere con él, en tanto que vanguardia histórica, además Breton no sólo fue el líder del movimiento sino también su principal ideólogo. Cuando el grupo fundador del Surrealismo se separa del grupo Dadá, en ninguno era más evidente el cansancio del dadaísmo que en quien llevaría la batuta del Surrealismo, André Breton (1896-1966). El poeta francés era dueño de un espíritu fundamentalmente serio que tendía a la disciplina, por lo que nunca se sintió plenamente cómodo en el seno del grupo Dadá; este sentimiento de hartazgo dadaísta lo expresaría Breton en su artículo titulado: "Après Dadá" (1922), y que fue incluido en *Les pas perdus* (1924). Estas características personales de Breton se extendieron al Surrealismo, haciendo de éste el movimiento de vanguardia con mayor cohesión de grupo que contaba con un código y leyes inexorables, el cumplimiento de las mismas era vigilado por Breton quien desde la fundación del movimiento surrealista se reservó para sí las riendas, tratando de organizar todo, incluso hacía sesiones específicas para la expulsión de los miembros que caían de su gracia. Por todo lo anterior, el poeta francés era llamado: "El gran inquisidor" y "Papa negro".

Hacia 1930, con la publicación del *Second Manifeste du Surréalisme*, André Breton fija su posición política, y pone en entredicho a otros miembros del movimiento como Antonin Artaud, Philipe Soupault, a quien Breton acusó de ser excesivamente literario; Desnos, fue expulsado porque, absorto en la escritura automática, olvidaba los problemas concretos. En opinión del propio Breton, los más puros representantes del movimiento eran, entonces: Louis Aragon, Paul Eluard, Pierre Unik y el propio Breton. Sin embargo, un año más tarde Louis Aragon se separaría del grupo a causa de su filiación política con el comunismo.

En el año de 1933, al mismo tiempo que los ex-miembros del Surrealismo enterraban el movimiento en un panfleto titulado *Un cadavre*, Breton incluía en sus filas a nuevos poetas y artistas como: René Char, Georges Hugnet e Yves Tanguy, y a los españoles, Luis Buñuel y Salvador Dalí. Ese mismo año, *La Révolution Surréaliste* cambió de nombre por *Le Surréalisme au service de la Révolution*.

En 1938 se celebró en París una manifestación surrealista, y ese mismo año Breton viajó a México, donde se entrevistó con Trotsky, lo que estrechó más su parentesco ideológico. Fue esta filiación política de Breton la que hizo que en 1938 excluyera a Paul Eluard y a Georges Hugnet del movimiento.

A raíz de la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de los surrealistas partieron a América: Dalí y Tanguy se establecieron en los Estados Unidos, Benjamin Péret llegó a México en 1941 y Breton se trasladó a Nueva York en 1942, donde publicó *Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*. André Breton regresó a París en 1946 y declaró: "más que nunca, en una época desequilibrada por el recrudecimiento de los apetitos materiales, la búsqueda del ideal se imponía". En 1947 se organizó una exposición surrealista en París que desconcertó a los visitantes, por el ciclo de experimentos inspirados en la magia primitiva.

Apollinaire, quien en 1917 calificó de surrealista su drama *Les mamelles de Tirésias*. El movimiento surrealista sobrevivió a todos los "ismos", con sus dogmas, sus ritos y concilios, sus escisiones y "excomuniones", porque fue una vanguardia que evolucionó a lo largo de toda su existencia. Fue un movimiento cosmopolita, que rápidamente extendió su influjo por todo el orbe. El surrealismo fue una de las vanguardias que más influyó en la literatura, y gozó de una gran popularidad, tuvo muchos seguidores y receptores en todo el mundo.

Los fundadores de este movimiento: Breton, Soupault, Aragon, Eluard, Péret y Picabia, pertenecieron al grupo Dadá hasta 1922,⁹ año en que se

Durante la década de los cincuenta el movimiento parece orientarse hacia un conocimiento oculto del universo; en esta década aparece la revista *Medium* que se publica periódicamente desde 1953 hasta 1955. En el 56 aparece *Le surréalisme même*, posteriormente *Bief* y después *La Brèche* a partir de 1961. En 1957 André Breton publica *L'art magique*. Por esos años Breton cuenta entre sus adeptos a Robert Benayoum, Gérard Legrand, José Pierre y Jean Schuster. En 1960 el poeta francés organiza una exposición de tema erótico a lado de Marcel Duchamp. En 1964 se organiza una exposición en París que situaba al Surrealismo con relación con sus "fuentes y afinidades", Breton abjuró de ella al año siguiente con un texto que tituló *La separación absolutée*. Este fue el último mensaje de André Breton quien murió el 28 de septiembre de 1966, y con su muerte se puso punto final al Surrealismo como movimiento, no así a su peso e influjo en la obra de diversos artistas de todo el mundo.

⁸ Esta revista se fundó a la par que el *Bureau de recherches surréalistes* en el cual, participaban Breton, Naville, Péret, France y Claude. La revista se publicó hasta 1929 año en que se publica el segundo manifiesto surrealista. Cfr. Maurice Nadeau. "La fundación del movimiento" en *Historia del Surrealismo*, tr. Juan-Ramón Capella, Ariel, Barcelona, 1972, pp. 70-73.

⁹ Dada como todos los movimientos de Vanguardia, tendía hacia el cosmopolitismo y el antitradicionalismo, pero el Dada fue un movimiento de carácter especialmente nihilista que se reveló en contra de todos los valores de la cultura occidental, y especialmente contra las convenciones artísticas de su tiempo, su expresión se desarrolló en todos los géneros artísticos. Fue fundado en Zurich por el poeta rumano Tristan Tzara en 1916. Entre sus

separaron de éste, pues se habían cansado del Dadaísmo, de su burla, de su nihilismo y de su rechazo al público. Sin embargo es innegable que conservaron algunas características de este movimiento, como la protesta continua, la insolencia, la espontaneidad, el rechazo a la literatura y al arte establecidos. El mismo Tristan Tzará dijo en algún momento que: "el Surrealismo nació de las cenizas de Dadá".

Es en el primer *Manifeste du Surréalisme* donde André Breton delinea "los principios básicos del Surrealismo y [...] revela una particular técnica poética, mejor dicho una técnica general para la creación, la interpretación de la vida y la utilización de los verdaderos instrumentos del conocimiento."¹⁰ Estos principios básicos no solamente estaban encaminados hacia una revolución artística sino que también constituyeron una postura ideológica que revelaba una particular visión de mundo, ésta tendía hacia el derrocamiento del reinado de la lógica y el racionalismo absoluto, así como de la actitud realista, de la actitud materialista y de las convenciones tradicionales del arte; al respecto Breton afirmaba que:

propuestas estéticas destacan: la inclusión del azar, el absurdo y lo irracional como métodos artísticos, y en el terreno de la plástica la utilización de nuevos materiales y el collage; proponía la integración de la página a la estética literaria mediante una nueva distribución tipográfica. Entre sus integrantes destacan: Hugo Ball, Jean Arp, Breton, Aragon, entre otros. La decadencia de este movimiento comenzó hacia 1920 y finalmente, el grupo se desintegró en 1922.

¹⁰ Aldo Pellegrini. "Prólogo" en André Breton, *Los manifiestos del Surrealismo* (trad. y notas de Aldo Pellegrini), ed. Nueva visión, Buenos Aires, 1965, p. 8.

Todavía vivimos bajo el reinado de la lógica [...] El racionalismo absoluto [...], sólo permite tomar en cuenta los hechos que dependen directamente de nuestra experiencia. Los objetivos lógicos, por el contrario se nos escapan, y es inútil insistir en que se le han establecido límites a la experiencia misma [...] Con el pretexto de la civilización, con el pretexto del progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente.¹¹

La oposición vehemente del Surrealismo al realismo y a la lógica, coincide con la actitud manifestada por los otros "ismos" que le precedieron. A la concepción del mundo basada en la lógica y el racionalismo, el movimiento surrealista oponía la importancia de los descubrimientos de Freud,¹² y de acuerdo con ellos incluía la exploración de las oscuras fuerzas del sueño, entre sus propuestas estéticas, pues dado que los sueños no están regidos por la razón, los surrealistas reconocían en ellos la forma más pura del pensamiento;¹³ asimismo, propusieron técnicas de creación artística como el automatismo psíquico o escritura automática, como se le llamó en el ámbito específico de la

¹¹ André Breton, "Primer manifiesto del Surrealismo (1924)", en *Los manifiestos del Surrealismo* (trad., prólogo y notas de Aldo Pellegrini), ed. Nueva visión, Buenos Aires, 1965, p. 25

¹² El interés por las propuestas freudianas está estrechamente vinculado con la formación de Breton como médico, esto se ve confirmado en el siguiente fragmento de su *Primer Manifiesto*: "Estando, por entonces, totalmente absorbido por Freud, con cuyos métodos de examen —que tuve ocasión de practicar sobre algunos enfermos durante la guerra— me había familiarizado, decidí obtener de mí mismo lo que se busca obtener de ellos, es decir, un monólogo de elocución lo más rápida posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no pudiera dirigir ningún juicio; que no estuviera trabado por ninguna reticencia ulterior; que constituyera, en fin, lo más exactamente posible, un *pensamiento parlante*." *op. cit.*, p. 37

¹³ Al respecto del sueño, *Cfr.* Breton, *op. cit.*, pp. 26-29.

creación literaria, mismo que fue considerado un método privilegiado de creación artística, pues los surrealistas pensaban que sólo a través de este método era posible materializar el funcionamiento real del pensamiento dentro del ámbito del arte. Esta nueva propuesta de creación artística, pretendía que el artista se liberara del yugo de la razón, así como de toda preocupación moral o estética. El Surrealismo postula que el sueño, la infancia y la locura son los estados más puros y libres del pensamiento, por lo cual proponen su exploración en busca de las formas más insólitas y maravillosas. Para lograr plasmar estas formas en su obra, el artista debía abandonarse a su inconsciente, situándose en un estado más cercano al sueño que a la vigilia, imitando "la elocución catártica propia de los psicoanalizados".¹⁴

Además de hacer de los descubrimientos de Freud un sistema de creación poética con el fin de hallar un filón de poesía insólita, el Surrealismo descubre en el azar el gran vehículo de lo maravilloso, pues para los surrealistas lo maravilloso radicaba en encontrar, "casualmente", el vínculo profundo y asombroso que existe entre dos realidades totalmente ajenas; ellos equiparaban lo maravilloso con lo bello, al punto de considerar que sólo lo maravilloso era bello. La veta de lo maravilloso podía ser percibida incluso en lo real y cotidiano, y la labor del artista consistiría en arrancar el hecho de su sentido real para hacerlo penetrar en otro universo; al hacer esto, el artista lograba descubrir lo insólito, lo maravilloso, para llevarlo finalmente al plano del arte, pues según Breton en la creación artística: "sólo lo maravilloso puede fecundar las obras".¹⁵

¹⁴ De Torre, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵ Breton, *op. cit.*, p. 30.

El Surrealismo, además del automatismo psíquico o escritura automática, propuso el cadáver exquisito como método para la creación colectiva, y la creación de objetos surrealistas, que por regla debían ser inútiles. Por otro lado, subrayaron la importancia del humor en el arte, como otro elemento liberador, que pone en crisis a la realidad y a la lógica.

El humor es otra forma de "expresar la voluntad del yo para liberarse de la realidad hasta el punto de resultar insensible a su influencia".¹⁶ El humor era considerado por los surrealistas, especialmente por Antonin Artaud, como un mecanismo que permite ver al mundo desde un ángulo distinto, que rompe con las relaciones familiares entre los objetos, que destruye la ley, la clasificación y el orden establecidos, pues como expresó Artaud el humor es "un medio de liberación de las fuerzas instintivas del ser humano".¹⁷ El humor surrealista no es únicamente una sátira de la realidad, sino el reemplazo de la realidad por "una atmósfera donde todo es nuevo en sus dominios".¹⁸ Sin embargo, a partir de la separación de Artaud del grupo, el humor surrealista se fue desvaneciendo poco a poco hasta dejar de ser un rasgo fundamental del movimiento.

Una característica que distinguió al Surrealismo de otras vanguardias y particularmente de Dadá, fue el hecho de que pese a su

¹⁶ Yvonne Duplessis. *El Surrealismo*, Oikous-tau, Barcelona, 1972 (¿Qué sé?, 76), p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 23

¹⁸ *Ibid.*, p. 24

intención de innovar el arte, no rompió del todo con la tradición literaria e incluso, en un afán de legitimar sus propuestas, Breton afirmó que los antecedentes e influencias de este ismo estaban en corrientes como el Simbolismo y el Romanticismo en general; asimismo enumeró autores específicos a los que declaró surrealistas, entre éstos destacan: Heráclito, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Jarry, Lautréamont y Vaché. Con este acto de reconocimiento a ciertos movimientos y autores de la tradición canónica, el Surrealismo anunció su deseo de permanecer vigente, en cierto sentido, de encontrar un lugar dentro de esa tradición a la que apeló, y efectivamente adquirió una permanencia de la cual carecieron las demás vanguardias. El influjo del Simbolismo y el Romanticismo son perceptibles en el "ismo" francés; sin embargo, el calificar a los autores antes citados como surrealistas podría tener su fundamento, desde mi perspectiva, en la teoría surrealista sobre el origen de la imagen poética, pues según Breton, una verdadera imagen poética no podía ser obtenida de otro modo que no fuera aquel que el Surrealismo descubrió:

Las imágenes surrealistas, como las que produce el opio, no son evocadas voluntariamente por el hombre, sino que 'se representan de un modo espontáneo y despótico. No puede alejarlas porque la voluntad ya no tiene poder ni gobierna las facultades mentales' [cita de Baudelaire] Queda por saber si alguna vez alguien a 'evocado' imágenes. Si uno se atiene —como yo lo hago— a la definición de Reverdy, no parece que fuera posible acercar voluntariamente lo que él denomina 'dos realidades distantes'. El acercamiento se produce o no se produce esto es todo.

Es falso, a mi criterio, pretender que 'el espíritu ha captado las relaciones' entre las dos realidades en contacto. En primer término, no ha captado nada conscientemente, sino que del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado un fulgor particular, el *fulgor de la imagen*, a cuyo brillo somos infinitamente sensibles[...] opino que no está dentro del poder del hombre el concertar el acercamiento de dos realidades tan distantes[...] Es forzoso admitir, entonces, que el espíritu no deduce los términos de la imagen uno del otro *con miras* a engendrar la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, limitándose la razón a comprobar y valorar el fenómeno luminoso.¹⁹

Los surrealistas creían firmemente en una realidad superior, que ha de hallarse en "la fusión [...] de esos dos estados, aparentemente contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*". Pero el Surrealismo fue más allá del arte, pues como apunta Graciela de Sola: "El Surrealismo ha sido considerado como una nueva filosofía, como técnica psíquica, como revolución artística, como doctrina ética, como programa de acción."²⁰ En el segundo Manifiesto del Surrealismo, Breton aprovecha la escisión de algunos de los miembros fundadores del movimiento, para expresar

¹⁹ Breton. *Op. Cit.*, pp. 51-53.

²⁰ Graciela Sola. *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967, p. 27.

una propuesta ético-política basada fundamentalmente en el materialismo histórico. En este texto se establece que para dar un verdadero paso hacia el "sentido de la liberación humana", es necesario destruir las ideas de familia, patria y religión, que constituyen las principales fuentes de donde emanan los yugos que someten al ser humano.

La finalidad, extra-estética, fundamental del Surrealismo es liberar al hombre de las cadenas de una civilización demasiado utilitaria, por lo que en un intento por devolverle "sus derechos" a la imaginación, proponen abrir las vías de expresión a la infancia, a los sueños, a la locura y a todas aquellas fuerzas vitales que permanecen ocultas. Para acceder a estas fuerzas vitales, los miembros del movimiento surrealista juzgaban de suma importancia al "azar, divinidad, más oscura que las otras, a la que [el ser humano] endosa todos sus extravíos",²¹ así como a los estudios cabalísticos, a la magia, a la astrología, metapsíquica, al don de la videncia y el desdoblamiento, a los fenómenos mediúmnicos; al referirse a estos últimos Breton expresó en su *Second Manifeste du Surréalisme*: "Pido una vez más, que les cedamos el lugar a los mediums, quienes, aunque en pequeño número, existen, y que subordinemos el interés de lo que hacemos [...] al que presente cualquiera de sus mensajes."²²

La escritura automática como método de creación está estrechamente vinculada con la concepción del arte y la poesía de los surrealistas. Ellos opinaban que la poesía y el arte en general debían ser inspiración pura, en este sentido diferían de la opinión de Paul Valéry quien dijo: "Prefiero infinitamente

²¹ Breton. *Op. cit.*, p. 28.

²² *Op. cit.*, p. 127.

más producir algo endeble a plena conciencia que crear en estado de *Trance*... una obra maestra de las más bellas".²³ Por otro lado, los surrealistas consideraban que la inspiración no sólo está al alcance de aquellos que poseen "un genio especial", pues la estimaban como una capacidad propia de todo ser humano, y afirmaban que "todo hombre es un poeta que se ignora como tal, y basta con que desvíe su mirada de su limitado horizonte para que inmediatamente su espíritu se abra a ese universo de lo maravilloso que está más allá".²⁴ Además, los surrealistas creían fielmente que ese "momento ideal" que comporta la inspiración, podía ser producido artificialmente, mediante el ejercicio de una voluntad psíquica de abandonarse a una singular emoción, al inconsciente, alejada de cualquier intento de significar, de cualquier idea de responsabilidad. Fue con el fin de explotar la inspiración pura que los surrealistas propusieron la técnica de la escritura automática, que constituyó un intento por liberar a la poesía de la servidumbre de la moral y la lógica. Para ellos enmendar un texto era romper, arruinar el principio de la inspiración, por tal motivo afirmaban que la perfección está en la pereza. Según los surrealistas en la imagen poética se debía sacar a los objetos de su plano real para llevarlos al plano suprarreal y establecer un camino que condujera a los

²³ Cit. por Y. Duplessis, *Ibid.*, p. 46.

²⁴ *Loc. Cit.*

más turbadores encuentros. Y en este sentido los surrealistas consideraban que la literatura y particularmente la poesía tienen como objeto redescubrir la unidad fundamental del individuo en su diversidad.

El Surrealismo conjugó —como el Romanticismo— no sólo en las obras sino también en tanto que propuesta ideológica, lo estético con lo humano, tanto en lo social como en lo individual, enarbolando la bandera de la revolución, la libertad y el amor. Del mismo modo que los románticos privilegiaron la expresión del yo, y buscaron reconstituir al ser humano como un todo, en el cual participaran tanto la razón como las oscuras fuerzas del inconsciente y del instinto, mediante el reconocimiento de su fatal sujeción a ellos. El Surrealismo se colocó siempre del lado del hombre, esto es evidente en todos sus manifiestos, especialmente en *Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, artículo publicado en 1942, en el contexto de la Segunda Guerra mundial, esta trágica situación se ve reflejada en el manifiesto, pues en él Breton afirma que la actitud de la humanidad es de una extrema soberbia, cuya raigambre se haya en la fe absoluta del sistema en la razón y el progreso, que hacen que el hombre pretenda que lo sabe todo y que puede decidir sobre cuestiones que lo rebasan; por ello considera que el objetivo fundamental del Surrealismo es “comenzar [a] convencer al hombre de que no es, como presume,

el rey de la creación",²⁵ para poder colocarlo en su justa dimensión "como un intérprete de su propio universo",²⁶ para hacerlo consciente de su precaria condición.

1. 2. El movimiento surrealista argentino.

Desde un principio, el movimiento surrealista francés influyó en las literaturas de todo el Occidente, convirtiéndose así en el movimiento de vanguardia más importante. De esta manera "la atmósfera surrealista, en un sentido amplio, fue penetrando lentamente en la esfera de las letras"²⁷ hispanoamericanas, sin embargo no siempre fue asimilado ni tomado como modelo, sino que fue un ingrediente más que se mezcló con la diversidad cultural de los países que lo "adoptaban", Gullón dice al respecto: "el Surrealismo ha sido 'un ingrediente cultural' demasiado puro y fuerte [...], pero al mismo tiempo 'la formula Surrealismo... y algo más' ha dado muchos frutos. Sólo así —no como movimiento, sino como 'ingrediente' y tendencia— ha resultado asimilable."²⁸ Por lo anterior sería poco pertinente considerar que la obra de los "surrealistas latinoamericanos" dependía totalmente de la influencia del grupo francés.

²⁵ Breton. Op. Cit., p. 151.

²⁶ Breton. Op. Cit., p. 153.

²⁷ G. Sola. *op. cit.*, p. 63.

²⁸ Gemán Gullón.. "Introducción" en *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, Peter G. Earle y Gemán Gullón (eds.), University of Pennsylvania, Philadelphia, 1975, p. 4.

Fue en Argentina donde nació el primer grupo surrealista de América Latina en 1926; sus miembros fundadores fueron: Aldo Pellegrini, Elías Piterbarg, Ismael Piterbarg, Marino Cassano y David Sussman. Este grupo no se ciñó totalmente a los principios propuestos por Breton y sus seguidores, sino que, por el contrario, sólo los tomó de base para crear una forma propia de ver el mundo y la poesía. Así, por ejemplo, mientras Breton manifestaba que el sueño y la locura eran estados superiores a la realidad, el grupo argentino los concebía como las desfiguraciones del ansia de vida espiritual que ignora el origen, así lo expresa Aldo Pellegrini en la revista *Qué*:

[intentamos] contener, explicar, y si es posible resolver un estado de espíritu excepcionalmente abundante en esta época pero que por orgullo o cobardía se refugia en el aislamiento o se desfigura en ansia de vida espiritual que toma la máscara incompleta del misticismo cristiano, la filosofía yoga, la magia, de la patapsíquica, del pesimismo de la locura, del sueño, grados de una liberación paulatina más amplia pero que ignora fatalmente el origen.²⁹

Los surrealistas argentinos aspiraban a modificar el espíritu del individuo en aras de una realidad más auténtica, sin las trabas que la sociedad imponía, que no imitara al sueño o la locura, sino que se hiciera

²⁹ "Por esta puerta abierta", en *Qué* (Buenos Aires), diciembre 1930, núm. 2, p. 1, cit. por Poblete-Araya en *Trayectoria del Surrealismo en las revistas literarias argentinas*, tesis doctoral, The University of Texas Austin, 1983, p. 112.

de la vida y de la realidad algo más auténtico, verdadero y libre, especialmente en los terrenos espiritual y creativo. En su opinión, el Surrealismo era una búsqueda de la realidad del ser humano, del origen, y cada uno debía buscar en sí mismo, a través de la creación libre, por ello no había reglas sino propuestas y reflexiones. En el grupo existía libertad total en la creación, pues para ellos era de suma importancia disfrutar de una ilimitada libertad expresiva, así como, a través de ésta, tener la posibilidad de conocerse a sí mismos.

Su unidad de grupo no obedecía a un conjunto de nuevas y rigurosas reglas estéticas, como sucedió con el grupo francés, sino que, por el contrario, se debía, casi por entero, a que coincidían en el convencimiento de que la búsqueda de esa realidad superior debía ser individual e interior; lo antedicho explica que se vean como: "seres atraídos hacia sí mismos por una extraordinaria fuerza centrípeta."³⁰ El carácter individual e interior de su creación fue "la senda por la que [transitó] el grupo a través de toda su existencia sin intentar modificar la sociedad o comprometerse políticamente."³¹

³⁰ Elías Piterbag. "Pequeños esfuerzos de justificación colectiva", *Qué*, núm. 1, noviembre 1928, p.1, cit. por Poblete-Araya, *op. cit.* p. 106.

³¹ Poblete-Araya, *loc. cit.*

Para el grupo surrealista argentino, la expresión poética constituye la propia y oculta estructura, pues la palabra es, desde su perspectiva, el espejo del hombre. Por ello pretenden hacer de la palabra el instrumento de su búsqueda para, finalmente, "convertir la vida auténtica en poesía".³²

En el segundo número de *Qué*, el grupo anuncia que su expresión poética se nutrirá de elementos como la cábala, los acertijos, las criptografías, los presagios, los mitos; pues los consideran las fuentes más puras del "desconocimiento humano", y, en este sentido, los surrealistas argentinos pretendían llegar a la revelación de una realidad superior, por los oscuros y misteriosos caminos de la magia, pues consideraban que estos manantiales de "desconocimiento" los sitúan, en tanto poetas e individuos, en el origen:

El misterio empieza en el aparente final de todos los caminos, en el nuestro como en el vuestro, el mérito está en nosotros que afrontamos una sinceridad sin límite tal que ni siquiera desprecia lo artificioso, nuestra expresión que a ratos se nutre de los acertijos, de las criptografías, de las cábalas, de los mitos, de los presagios, es decir, de las fuentes más puras del desconocimiento que tiene el hombre, nos deja situados en el umbral del único comienzo.³³

Por otro lado, estas manifestaciones traslucen un acto de fe, y la fe era para el grupo "el puro sentir" que se opone a la razón. Para ellos, lo

³² *Ibid.*, p. 108.

³³ A. Pellegrini. Art. cit., pp. 112-113.

maravilloso también era bello, lo único bello, y lo maravilloso radicaba en la capacidad de admiración del ser humano.

Dentro del ámbito de la creación poética, lo mágico debía ser fusionado con la realidad y de esta manera se lograba lo maravilloso, lo bello; la cita siguiente ilustra lo anterior: "Lo maravilloso es un fenómeno que surge en el momento preciso en el cual el espíritu del hombre abandona su secreta habitación interior para incorporarse concretamente a la realidad."³⁴ Se puede concluir, hasta aquí, que los miembros fundadores del grupo surrealista argentino conservaron del "ismo" francés la trilogía: amor-libertad-poesía, pues coincidían, con el grupo francés, en el esfuerzo por cambiar la percepción de la realidad, en la exaltación de lo maravilloso como elemento fundamental de lo bello; asimismo adoptaron técnicas como la escritura automática y el cadáver exquisito. Sin embargo, ya se ha dicho, no exaltaban la locura o el sueño, aunque sí las imágenes insólitas, pues los surrealistas argentinos pretendían conocer poéticamente, transformar el mundo conocido, hacerlo poesía y acto. Tras el segundo número de la revista *Qué?*, el grupo permaneció "silenciado", como tal, por espacio de dieciocho años.

³⁴ A. Pellegrini. "La conquista de lo Maravilloso", *Ciclo*, núm. 2, marzo-abril 1949, cit. por Poblete-Araya, en *op. cit.*, p. 129.

1.2.1. La generación del 40.

Los ecos del disperso grupo *Martín Fierro*,³⁵ son el punto de partida de la promoción de poetas nacidos entre 1910 y 1920, "a quienes un prurito nivelador se ha apresurado en amalgamar"³⁶ bajo la rubrica de la "generación del 40". Estos jóvenes poetas no compartían el carácter experimental y lúdico ni la algarabía y la frivolidad, que según ellos se reflejaba muchas veces en las obras de algunos de sus predecesores, podría decirse incluso que hacían un intento por desprenderse de las generaciones que los anteceden, al respecto Saúl Yurkievich afirma:

En Buenos Aires, [la vanguardia] estalla bajo la égida del ultraísmo madrileño; luego cobra matices vernáculos y adopta el paradójico nombre de *Martín Fierro*. Su virulencia se atempera y da lugar a la vuelta al orden operada por esa heteróclita y dilatada generación del 40, que reacciona contra la poética radical de la vanguardia, contra su compulsiva actualidad, su desmedido ejercicio de las libertades textuales, contra sus agresiones, subversiones e irrisiones. Rechaza la estética de lo discontinuo, fragmentario, disímil, aleatorio, recusa el cambio permanente y la constante experimentación.³⁷

³⁵ En el grupo martinfierrista se concretaron las propuestas vanguardistas, entre sus miembros se encuentra lo más granado de la literatura argentina contemporánea: Borges, Gironde, Molinari, Mastronardi, Olivari, entre otros.

³⁶ Sola. *Op.cit.*, p. 66

³⁷ Saúl Yurkievich. "Girri y Orozco" en *La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1999, pp. 234.

Sin embargo, el lenguaje, el lirismo, las imágenes y formas poéticas utilizados por los integrantes de la revista *Martín Fierro*, constituyeron una fuerte influencia en los primeros textos de los nuevos creadores.

Esta generación de poetas comienza a reunirse hacia 1938, convocados por Julia Prilutzki-Farny, quien dirigió la revista *Vértice* (1937-1942), publicación en la cual estos creadores empezaron a hacer sentir su presencia poética caracterizada por una:

cierta propensión a la melancolía, a la tristeza, a la celebración de los símbolos más puros del tiempo [...], símbolos que son vistos en su tránsito hacia la destrucción y la desaparición. De acuerdo con el concepto de Paul Valéry, se eliminan del poema todos los elementos prosaicos, es decir, todo aquello que puede ser dicho en prosa [...], adscribiéndose así a la corriente que se llamó 'neorromanticismo', y cuya evidente subjetividad convirtió aquel 'canto', proclamado inclusive en el título de una revista de esta generación, en una quejumbrosa elegía.³⁸

La inquietud oscura, el tono elegíaco de las obras de estos creadores encuentra su raíz en el desencanto y la angustia generacional, propia del contexto bélico que envolvió al mundo en esos años, así lo expresa León Benarós, quien asimismo acuñó la expresión "generación del 40": "Nosotros

³⁸ Alfredo Veiravé. *La poesía: generación del 40*, en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, núm. 49, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, s.f., p. 1157.

somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca.”³⁹

Es justo en el año de 1940 cuando estos poetas inician su propia aventura al poner en circulación la revista *Canto*. “*Hojas de poesía*”, dirigida por Eduardo Calamaro, Miguel Ángel Gómez y Julio Marsagot —de la cual aparecerán sólo dos números correspondientes a los meses de junio y agosto de ese año—, la vida efímera de esta revista sirvió para consignar los nombres de los poetas que constituyen el grupo básico de esta generación: Daniel Devoto, Enrique Molina, Juan Rodolfo Wilcock, Roberto Paine, Alfonso Sola González, Horacio Raúl Klappenbach, Julio Marsagot, Carlos Alberto Álvarez, Olga Orozco, Eduardo Calamaro, Tulio Carella, César Fernández Moreno, Miguel Ángel Gómez, y José María Castiñeira de Dios. En las páginas de *Canto* también asentaron el rasgo coincidente que los unió, esto es el esfuerzo por encontrar “la esencia rigurosa” de la poesía, hasta reconocer cada uno en sí mismo su propia expresión, su cauce diferente.

A *Canto* siguieron las revistas *Huella* (1941) y *Verde memoria* (1942) en Buenos Aires, pero durante esta década también hubo una gran efervescencia de revistas poéticas en el interior. La generación del cuarenta desde sus inicios

³⁹ Cit. por A. Veiravé, *ibid.*, p. 1161-1162.

se caracterizó por una fertilidad "solamente comparable con la generación poética argentina agrupada alrededor del *Martín Fierro*."⁴⁰

Una fuerte influencia del simbolismo francés, de la filosofía y poesía alemanas principalmente de Hölderlin, Heidegger y Rilke, la generación española del 27 en general y de Lorca en particular, y del ultraísmo, así como de autores como Neruda y Milosz, es perceptible en los textos de esta generación. Por otro lado, también adaptaron las concepciones sobre la temporalidad que emanan de la novelística de Marcel Proust, estableciendo relaciones entre la memoria y el lenguaje metafórico, así como entre el sentimiento y el recuerdo, una vuelta nostálgica al pasado, a la infancia.

Su poesía que tiende hacia lo trascendente, a la metafísica revela un cierto aire romántico y existencial, que, en principio, fue un rasgo común a toda la generación, motivo por el cual también se hace referencia a ella como "la generación neorromántica". Sin embargo, posteriormente se diversifica incorporando elementos propios de las escuelas de vanguardia, especialmente del Surrealismo, o bien incluyendo elementos del folklore y de la poesía coloquial, de tal suerte que la unidad primordial se escinde hasta conformar dos corrientes internas: la neorromántica y aquella en la que predominan las perspectivas nacionales.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1161.

La línea neorromántica mantiene los rasgos propios del primer momento, los temas románticos, el tono elegíaco. Además se inicia una vuelta hacia las formas tradicionales, el soneto, el romance, los versos alejandrinos, endecasílabos y octosílabos predominan en esta línea, aunque por otro lado algunos poetas mantienen su preferencia por el verso libre, pero que revela un ritmo interior a la manera de Rilke o Milosz. Asimismo esta línea acusa la influencia de la poesía inglesa especialmente de poetas como Keats, Donne, Eliot y Whitman. Entre los poetas que se mantienen dentro de esta línea, destacan: Juan Rodolfo Wilcock, Roberto Paine, Alfonso Sola González, Basilio Uribe, Gregorio Santos Hernando, Ana María Chouhy Aguirre, Martín Alberto Boneo y Miguel Ángel Gómez. Esta línea neorrómantica se ramificó a su vez:

en dos polos de tensiones opuestas: a) los elegíacos; y b) los surrealistas. Con los elegíacos, las tensiones románticas se diluyen en un mundo interior puramente subjetivo expresándose dentro de un orden y de acuerdo con las normas clásicas. Con los surrealistas, aquel romanticismo se exaspera hasta llegar a la desintegración y al caos, a las asociaciones involuntarias, y por consiguiente a un lenguaje enumerativo y metafórico. En los elegíacos priva la imagen y la adjetivación decorosa; en los surrealistas, la metáfora y la sustantivación caótica.⁴¹

⁴¹ *Ibid.*, p. 1166.

Los poetas elegíacos de la generación del 40, como: Roberto Paine, Wilcock, Chouhy Aguirre, Ferreyra Basso, Gómez, David Martínez se caracterizaron por su posición de apartamiento exacerbada por el predominio de estados anímicos adversos, una atmósfera de tristeza y llanto envuelve sus poemas y muestran una visión transfigurada de la realidad, de una manera armoniosa.

Enrique Molina y Olga Orozco, son los más puros representantes de los poetas surrealistas de su generación por la vitalidad de su creación poética, quizá en el primero sea mucho más evidente la deuda con el Surrealismo, pues en su poesía se materializan muchos de los postulados que proclama el Surrealismo ortodoxo. Un lenguaje caleidoscópico, fluidas metáforas en las que se unen las antítesis más graves del pensamiento en una tensa armonía son las características más destacadas de esta vertiente que retoma las búsquedas de los movimientos vanguardistas que los precedieron. Además de los autores antes citados, también pertenecieron a esta rama: Alberto Girri y Eduardo Jonquières.

Por su parte, la corriente nacionalista se desarrolló principalmente en el norte del país, especialmente en Tucumán, los poetas que optaron por esta tendencia pretendían volver su mirada y sus obras hacia lo autóctono, a las tradiciones populares, al paisaje nacional. A esta vertiente pertenecen: Raúl Galán, Manuel J. Castilla, Jorge Calvetti, María Adela Agudo, Nicandro Pereyra, Raúl Aráoz Anzoátegui, Miguel D. Etchebarne y León Benarós.

Es hacia 1948 cuando Aldo Pellegrini, al lado de algunos de los jóvenes de la "generación del 40", retoma el camino del Surrealismo y reanuda las publicaciones, primero con la revista *Ciclo* (1948) y posteriormente con *A partir de cero* (1952) y *Letra y línea* (1953), en las cuales se revela una voluntad renovadora.

La vertiente de generación poética del 40 que retoma los principios del primer Surrealismo argentino, propone: "una actitud de combate por la poesía 'para buscar su esencia rigurosa y alcanzar lo más evidente de su ser'[...] tarea en la que 'cada uno habrá de perseguir por sí mismo su sentido, su cauce diferente, su identidad profunda con el mundo' [...] Una poesía adentrada en el corazón del hombre".⁴²

⁴² Enrique Molina. "Un golpe de su dedo sobre el tambor" en *A partir de cero* (Buenos Aires), diciembre 1952, núm. 2, p. 2, cit. por Alfredo A. Roggiano, "El Surrealismo en Argentina y Enrique Molina", en Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), *op. cit.*, p. 86.

Girri, Joquières, Molina y Orozco, manifestaron un gran interés por el pensamiento surrealista, aceptaban la existencia de una "suprarrealidad", dan gran importancia a la intuición y a la sensibilidad, pero no comparten del todo la visión de mundo del Surrealismo ortodoxo; especialmente en los casos de Alberto Girri y Olga Orozco, el trascendentalismo de sus obras no podría ser asimilable a la filosofía surrealista propuesta por Breton. Hay en sus textos una lucidez en la elocuencia que se encamina poco a poco hacia un sentido con cierto carácter místico que se acentúa cada vez más; hay un predominio conceptual en sus obras, que equilibra el sentimiento y el intelecto. Conservan del Surrealismo, principalmente el deseo de profundizar lo real a partir de elementos como el sueño y los medios mágicos de conocer, la cábala, el ocultismo, los horóscopos hacen acto de presencia en sus poemas. Estos rasgos comunes a Girri y Orozco son clara evidencia de la prevalecencia de los elementos neorrománticos y elegíacos, de los primeros momentos de su generación, y quizá sea a ellos a quienes hace alusión Graciela Sola cuando afirma: "En quienes más agudamente sintieron este vacío era explicable una inmersión posterior en lo religioso, o su derivación en el Surrealismo".⁴³

La generación del 40 comenzó a disgregarse a partir de la segunda mitad de la década del 50, pero sus aportes como los del Surrealismo, siguieron

⁴³ *Op. cit.*, p. 67.

haciendo eco en las obras de los poetas que iniciaron su producción posteriormente, su búsqueda insistente "en el corazón del hombre" continuó siempre en sus producciones individuales, fueron una generación prolífica. Sus obras continuaron desarrollándose concomitantes a las de otros poetas más jóvenes que han sido igualmente cercanos al pensamiento surrealista, como: Alejandra Pizarnik, Simón Kargieman, Roberto Hurtado de Mendoza, Luis E. Massa, Aldo Rinaldi, entre otros. Con algunos de ellos comparten el gusto por los vuelcos sorprendidos del lenguaje, las imágenes insólitas, las vinculaciones alógicas, el registro de sueños y premoniciones; hecho que demuestra la vigencia de ciertas propuestas poéticas a las que el Surrealismo les abrió el camino.

1.3 Las influencias surrealistas y neorrománticas en la obra de Olga Orozco

Tanto en la obra como en la poética explícita de Olga Orozco pueden percibirse rasgos que la vinculan a las propuestas del surrealismo, del mismo modo que se conservan ciertos matices neorrománticos; por ello, lo que se pretende aquí, a modo de conclusión capitular, es describir esos rasgos, esas afinidades con el surrealismo, y esos matices neorrománticos. Esto con la intención de caracterizar su obra, pero procurando mantener esta caracterización alejada de todo afán de encasillarla o etiquetarla, pues como sucede con los grandes

textos literarios, la obra de Olga Orozco no puede ser constreñida en los parámetros de una filiación o influencia única, aun cuando ésta sea una constante.

Olga Orozco reconoce su afinidad con las propuestas surrealistas —no así con su técnica fundamental, la escritura automática— pues considera que existen realidades que exceden la inmediatez de los sentidos y el entendimiento racional; la poeta afirma que la razón y los sentidos no alcanzan para percibir la realidad en toda su riqueza ni en toda su multiplicidad de planos, por ello exalta el valor de los sueños y del inconsciente, como elementos que le permiten al ser humano acercarse a esos otros niveles de la realidad que en los estados de conciencia se nos escapan:

Yo me siento afín a [los surrealistas] en cuanto a la actitud frente a la vida, a la fe en la justicia y en la libertad, al valor de los elementos oníricos y subconscientes, a la existencia de otras realidades. Sin embargo, nunca practiqué la escritura automática, esencial para la escritura surrealista.⁴⁴

Además, para nuestra autora la poesía está, y debe estar, alejada de todo fin utilitario y de todo compromiso con la realidad inmediata, que pueda llevarla al nivel de las “demostraciones o de la prédica”. La poesía representa diversos

⁴⁴ “Olga Orozco” en *Reflexiones, ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, Priscilla Gac-Artigas (editora), www.monmouth.edu/~pgacarti/o_Orozco_Olga.htm

planos de una realidad llevada a sus últimas consecuencias, esto es de una realidad superior, absoluta, de una suprarrealidad; por ello, la poesía, según la poeta argentina, no puede concebirse como un reflejo de la realidad más próxima:

No creo que [la poesía] sea un 'reflejo' de ninguna realidad, y menos de la realidad inmediata; para eso hay espejos más o menos veraces y está el llamado 'realismo' que consiste casi siempre en enfocar algo a través de la basura o de la miseria máxima [...] Creo en una realidad absoluta que abarca planos visibles e invisibles, y que la poesía es una incursión en todos ellos, aún en aquellos que no podemos captar ordinariamente porque nuestros sentidos son escasos, pero que podemos presentir o entrever, aunque sea como un relámpago, a través del sueño, de las búsquedas subconscientes o de estados de lucidez extrema, de la alteración o la supresión del tiempo, de la agudización de las sensaciones hasta sus últimas consecuencias.⁴⁵

Para nuestra autora, como para André Breton, el surrealismo es una actitud frente al arte y a la vida que existió incluso antes de que adquiriera su nombre y ocupara un lugar dentro del espectro literario de las vanguardias históricas. Para ella el predominio de lo subjetivo, lo imaginario, la inmersión en los elementos oníricos y subconscientes, la convicción de que existe una realidad sin límites, la exaltación del espíritu, de la justicia, del amor, de la inspiración; no son rasgos privativos del contexto en que se circunscribe al

⁴⁵, Roberto Alifano. "Olga Orozco: reflexiones para un ars poética" (entrevista), *Proa*, núm. 2, diciembre- enero, 1988-1989, p. 79-80.

movimiento surrealista, aunque no deja de reconocer al surrealismo como el movimiento que observo y recogió estas características haciéndolas suyas:

No puedo creer que el surrealismo —afirma— deje de tener vigencia. Está presente de manera viva y permanente desde mucho antes de su denominación. Por otra parte, algo que es esencialmente un comportamiento, una actitud frente al mundo, no puede convertirse en una retórica, salvo que la manejen los impostores.⁴⁶

Un rasgo fundamental del surrealismo, es la glorificación de la inspiración; para la poeta argentina, la poesía es inspiración, es una revelación. Ella afirma que el poema no se piensa, sino que es algo que llega de repente, tanto en momentos de ensoñación, como en momentos de extrema lucidez, al respecto dice: "No pienso un libro. Todo me llega como en oleajes, una palabra, una visión, incluso un sueño. No es que yo haya manejado los poemas: ellos me manejaron como los ángeles[...]"⁴⁷ Si bien, a diferencia de los surrealistas franceses, por un lado, no considera que el momento de inspiración pueda ser inducido; y por otro, tampoco cree que "ese estado de gracia" que comporta el momento de la creación poética, pueda romperse o afectarse por el trabajo con

⁴⁶ Cita tomada de: Elba Torres de Peralta. "Algunas consideraciones sobre la poética de Olga Orozco", tomado de *Río de la Plata*, Revista del Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata, vol. 7, París, 1988, p. 31.

⁴⁷ Stella Calloni. "Olga Orozco. La poesía: relámpagos o luces de lo invisible", en *Casa de las américas*, núm. 217, Octubre-diciembre de 1999, p. 137.

el poema, con las correcciones o con la selección de la palabra precisa. Por tal motivo no adopta la escritura automática como técnica escritural, su poesía se construye a partir de un momento de inspiración, de una idea reveladora, pero que es trabajada con rigor y con paciencia, de hecho afirma: "Soy muy rigurosa para escribir y me tomo mi tiempo."⁴⁸ Esta concepción de la poesía como una revelación, y del poema como producto de un momento de inspiración, largamente esperado, se verifica a lo largo de toda su obra, los siguientes versos son un ejemplo:

Con un costado vuelto hacia este mundo,
solamente un costado, expuesto día y noche a la depredación y a las
[mareas,
Y el resto sumergido no sé dónde, a tientes y a temblor,
espero desde tu sombra en blanco una señal.⁴⁹

Desde mi perspectiva, en los versos citados, el sujeto lírico se sitúa en el límite entre la realidad tangible de este mundo y otra que se halla fuera de él, una suprarrealidad que en este caso oscila entre la sobrenatural —el mundo fantasmagórico de los muertos— y la divina, a la cual solicita una señal. Me atrevo a afirmar que se trata de una suprarrealidad, pese

⁴⁸ *Loc. Cit.*, p. 138.

⁴⁹ Olga Orozco. "¿La prueba es el silencio?" tomado de *Con esta boca en este mundo* Sudamericana, Buenos Aires, 1998, p. 51.

a que en el tercer verso el participio "sumergido", pudiera contradecir esta interpretación, no sólo porque en el cuarto verso, con el cual se completa la idea de este fragmento, se apela a un tu, que en varios momentos del poema se confirma como una referencia a Dios, por ejemplo el verso siguiente: "yo te pido un milagro tan leve", o este otro: "Ah, Señor, tu silencio me aturde igual que la corneta del cazador perdido entre las nubes". Sino también porque considero que la carga negativa que el participio pudiera darle al tercer verso, tal vez obedece a la constante relación oximorónica que la poeta establece entre la luz y el abismo.

He considerado estos versos como un ejemplo del peso que cobra en la obra de nuestra autora, la inspiración, porque desde mi punto de vista, el cuarto verso: "espero desde tu sombra en blanco una señal", podría hacer alusión al siguiente fragmento bíblico: "Yo he puesto mis palabras en tu boca y te he escondido a la sombra de mi mano".⁵⁰ Pues esa parte de su ser que se encuentra sumergida en otro lado "el oculto, el increíble", está protegida por la "sombra blanca" de ese tu

⁵⁰ Isaías 51:16

trascendente al que apela, en espera de una respuesta, que si bien no se concreta de manera efectiva, sí se convierte en un dictado inspirador y enigmático, incluso, para el propio sujeto lírico. Esto se confirma más adelante con la pregunta retórica: "¿Y ahora por qué vienen estas frases arrancadas de cuajo / y todos estos cielos desfondados y rotos?"; en la cual se muestra lo inexplicable de la inspiración, sobre todo cuando estas frases que le vienen de pronto al yo lírico, estas palabras que no podrá expresar claramente en su propio lenguaje, mero fantasma de aquel que perdió, no se corresponden con la revelación existencial que esperaba: "No, yo no necesito un testimonio de tu exacta, entreabierta existencia, / sino una prueba apenas de la mía."

El privilegio que la autora otorga a la inspiración, que se exacerba hasta alcanzar el rango de "revelación", puede asociarse con el matiz espiritual que adquirió el surrealismo al echar raíces en Argentina, y que se traducía en una búsqueda interior y personal del origen. Este rasgo de espiritualidad vinculado al movimiento surrealista argentino, atravesó la poesía de Olga Orozco, quien pretendía una recuperación simbólica del alma —en el acto creador— entendida como una búsqueda del propio

reconocimiento a partir del enfrentamiento con los vacíos, carencias y limitaciones humanas, y como un intento de asimilación de la propia caída. Esta búsqueda que se muestra constantemente en sus obras, está coligada también, por un lado, con esa realidad superior a la que aspira y que se revela fragmentaria y huidiza en sus poemas; y por otro con su fe en una unidad última, lo que convierte al yo lírico que se expresa en sus poemas en un sujeto metafísico y trascendente.

Esta búsqueda interior, personal y, al mismo tiempo, ontológica y cosmogónica se realiza en los poemas a partir de símbolos y metáforas de raigambre litúrgica, cabalística y gnóstica, en algunos textos; mientras que, en otros las redes metafóricas están asociadas a la magia y a sus rituales, a los métodos de adivinación y a los oráculos, rasgo relevante tanto en el surrealismo francés como en el movimiento surrealista argentino. Estas metaforizaciones mágico-esotéricas pueden observarse a lo largo de toda la obra de la poeta argentina, sin embargo encuentran su clímax en su tercer poemario, *Los juegos peligrosos*, mismo que se construye como una especie de manual de hechicería y en el cual, la lectura del tarot, los espejos, los talismanes, las recetas mágicas y rezos mágico-rituales, se hacen poemas llenos de pasión para exorcizar la soledad, el desamor y el abandono; y para tratar de superar las desventuradas

consecuencias que tuvo en el lenguaje la caída primordial. Estos exorcismos verbales se realizan desde el lado oscuro del espíritu humano, donde también la palabra es poderosa.

El poema "Para destruir a la enemiga",⁵¹ es, en mi opinión un, un magnífico ejemplo de lo antedicho. Podría decirse que este poema está estructurado en tres partes: en la primera, el yo lírico describe a su enemiga, la palabra, y cómo afecta, y vuelve tormentoso el proceso de la creación poética. En un segundo momento, el yo lírico detalla un ritual, una receta mágica, para expulsar a su enemiga. Y finalmente, advierte, que la herida cerrada con este conjuro, puede volver a abrirse, pues es parte fundamental de su ser creativo.

El yo lírico empieza por hacer un recuento de cómo y en que medida la palabra la daña, de cómo ésta se opone a su más caro objetivo. La pobreza del lenguaje humano es la enemiga más tenaz de la creación poética —al mismo tiempo que es el único recurso con que el poeta cuenta — pues todo lo que el yo lírico pretende expresar, todo el fuego que desea plasmar en cada verso es reducido a polvo y a ceniza, se petrifica por la constitución misma del material con que ha sido creado, así nos lo muestran los siguientes verbos: "Vaciando en piedra gris lo que tú destinabas a memoria de fuego, / Cubriendo de cenizas las

⁵¹ Agradezco al Dr. Evodio Escalante sus comentarios y sugerencias, que enriquecieron y encaminaron a un mejor puerto el análisis de este poema.

más bellas estampas prometidas por las dos caras de los sueños." Su enemiga, la precaria palabra de que se sirve para la creación poética, transforma el nombre, antes lleno de sentido, habitado por la esencia misma de la cosa en un "ruido más triste que la arena". Convierte la voz del sujeto lírico, esa voz que desea apresar en el vocablo el sentido trascendente que percibe, en: "un sollozo sepultado en el fondo de la canción que nadie ya recuerda". El amor a la palabra misma hecha poesía —que se pone de manifiesto en el acto mismo de la creación poética— es trocado, por la pobre naturaleza del lenguaje humano: "en una estéril ceremonia donde se inmolan el crimen y el perdón." La creación poética, por la precariedad del material lingüístico, comporta solamente un triste ritual a través del cual se expía la culpa de aquel pecado primordial y se suplica el perdón. Su enemiga sólo envenena al sujeto lírico con el recuerdo de un tiempo más hermoso, el paradisiaco, aquel en el cual la palabra, el nombre se hallaba aún incólume, así nos lo muestran los siguientes versos: "[Ella] prepara con el sabor del tiempo más hermoso ese turbio brebaje que paladeas en la soledad, / ese ardiente veneno que otros llaman nostalgia".

En la segunda parte, empieza el exorcismo, conformado quizás, por la propia la creación poética, tal vez a esto se deba que para expulsar a esa palabra enemiga, apenas la sombra de lo que fue, el acto de nombrar se

constituya como el principal elemento del conjuro, la siguiente tirada ilustra lo anterior:

No la dejes pasar.
Apaga su camino con la hoguera del árbol partido por el rayo.
Arroja su reflejo donde corran las aguas para que nunca vuelva.
Sepulta la medida de su sombra debajo de tu casa para que por su boca
[la tierra la reclame.

Nómbrela con el nombre de lo deshabitado.
Nómbrela.
Nómbrela con el frío y el ardor,
con la cera fundida como una nieve sucia donde cae la forma de su vida,
con las tijeras y el puñal,
con el rastro de la alimaña herida sobre la piedra negra,
con el humo del ascua,

con la fosa del imposible amor abierta al rojo vivo en su costado
con la palabra de poder
nómbrela y mátala.⁵²

La tirada antes citada, se construye como una receta mágica para expulsar la presencia de la enemiga: la palabra misma, el lenguaje completamente fracturado desde el aciago día en que el fruto prohibido fue mordido. En tono admonitorio la hablante lírica va enumerando un conjunto de pasos a seguir para eliminar a la enemiga, entre estos destaca el acto de nombrar, el nombre —en el cual ya no habita la esencia de la cosa, el nombre

⁵² Olga Orozco. "Para destruir a la enemiga" en *Los juegos peligrosos*, Losada, Buenos Aires, 1962, p. 44.

deshabitado— debe acompañar cada paso y cada objeto ritual, como lo confirma la reiteración del imperativo: "Nómbrela" que conforme avanza el rito va adquiriendo un poder mayor, se va cargando de pasión, se va cargando con el poder oscuro —en su misterio— y a la vez luminoso de la palabra poética, a ésta última podría aludir el yo lírico con la frase: "la palabra de poder" a la que se hace referencia en la parte final de la tirada; la palabra poética es la única con el poder darle una mágica muerte, a la palabra vacía, y por tanto enemiga. Tal vez a esto hace alusión la propia poeta cuando afirma:

El poeta cree adquirir poderes casi mágicos [...] Trata de cambiar las perspectivas, de presenciar la soledad, de reducir las potencias que terminan por reducirlo al silencio.

A lo largo de todo este trayecto, la palabra —única arma con que cuenta para actuar— se ha abandonado a las fuerzas imponderables o ha asumido todo el poder de que dispone para transmutarse en el objeto mismo de su búsqueda. Por medio del lenguaje, emanación de la palabra secreta, el poeta ha tratado de trascender su situación actual, de remontar la noche de la caída hasta alcanzar un estado semejante a aquel del que gozaba cuando era uno con la divinidad...⁵³

Hacia el final del poema, una vez terminado el exorcismo, la palabra poética ha desterrado a aquella palabra vacía, en su lugar, en la herida que ésta dejaba al descubierto, sólo ha quedado "una descolorida cicatriz", sin embargo,

⁵³ Olga Orozco. "Alrededor de la creación poética" en *Páginas de Olga Orozco*, Celtia, Buenos Aires, 1984,

se advierte que esos bordes momentáneamente cerrados "pueden volver a abrirse en otra herida, adonde nadie sabe." Porque aun con sus deficiencias, el lenguaje humano es el único material del que dispone el poeta, y comporta, en cierto modo, una parte constitutiva de su propio ser., esto se confirma en los siguientes versos:

Porque ella te fue anunciada en el séptimo día,
—en el día primero de tu culpa—,
y asumiste su nombre con el tuyo,
con los nombres vacíos, con el amor y con el número,
con el mismo collar de sal amarga que anuda la condena a tu garganta.

En estos versos finales, pueden observarse referencias al Génesis, el primer verso de la tirada, alude al día en que Dios descansó, después de haber puesto en manos del género humano al mundo y al lenguaje, vinculándolo, al mismo tiempo, con el día de la caída. Los tres últimos versos, en cierto sentido reiteran que el poeta ha tomado para sí los restos del lenguaje del caído, los nombres que ya no contienen la esencia de la cosa, y ha aceptado con ello que éstos "nombres vacíos" ponen un límite a su voz. Desde mi perspectiva, son estos versos finales los que confirman la identificación de la pobreza de la palabra humana como la enemiga, contra la cual, el poeta sólo puede hacer

intentos fugaces para superar sus límites, en cada poema, en cada acto de creación.

Pero el rasgo poético-formal más fuerte que permite vincular la obra de Olga Orozco con el surrealismo es su manejo de la imagen. Todas sus obras, no sólo las poéticas, se hallan construidas por imágenes fantásticas, maravillosas u oníricas, que acercan realidades distantes y las fusionan, que arrastran a la realidad inmediata hacia otros planos que la hacen "extraña", que la convierten en una realidad otra y superior. En sus textos se esbozan paisajes oníricos: de días que se van cuando Berenice cubre con su "piel noche tras noche la desbordada noche del adiós"; paisajes donde una "casa crece entre los sueños con raíces de locura furiosa"; paisajes de "aguas absortas donde moja sus pies la esfinge de otro mundo". Estos paisajes de sueño o de pesadilla se pueblan con las sombras blancas de sus muertos que atraviesan los muros; o con muertos de papel y de tinta que yacen bajo "lápidas donde nunca ha resonado el golpe tormentoso de la piel de lagarto"; y con la propia multiplicidad del sujeto lírico.

Por todo lo anterior la crítica ha incluido a Olga Orozco en la lista de los poetas surrealistas, reconociendo en su obra "un modo poético sonámbulo y

lúcido a vez".⁵⁴ Pero sería reduccionista dejar de reconocer su voz y su estilo propios, el rigor y el oficio que se hace patente en su obra; así como el hecho de que nuestra autora no transita solamente por los senderos del movimiento surrealista, incluso, en mi opinión, más que ser una representante absoluta de la poesía surrealista argentina, es una poeta que se encuentra a caballo entre el neorromanticismo y el surrealismo, principales corrientes de la "Generación del 40", en la cual la ha inscrito la crítica. En la obra de Orozco, es perceptible, además de la influencia surrealista, rasgos formales que evocan otras influencias. Por ejemplo, salvo casos muy excepcionales, los poemas de la argentina son de largo aliento, contruidos en versículos agrupados en tiradas, alejadas de las versificaciones y las estructuras rítmicas tradicionales, y en esta particularidad de la poesía de Olga Orozco es perceptible el influjo de Milosz; al respecto la poeta afirma: "[...]mi poesía tiene una gran escala, es como un himno ese ritmo interno mío, inexplicable a veces, y sé que hay cambios en los que se tocan escuelas distintas, pero siento que hay coherencia en todo lo que he escrito."⁵⁵

Por otro lado, del mismo modo que las imágenes poéticas de raigambre surrealista fueron una constante en toda su obra, el tono elegíaco propio del

⁵⁴ Edelweis Serra. "Exploración de la realidad extratextual en la poesía de Olga Orozco". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14 (1985), p. 97.

⁵⁵ Citada por Calloni. Art. Cit., p. 138.

neorromanticismo argentino, no la abandonó jamás; la alegría de la revelación se rompe en cada poema ante la imposibilidad de asirla y expresarla a través del lenguaje, transformándose en un canto triste, aunque no desesperanzado, así lo confirma la poeta:

...la poesía es un estado de gracia, pero no es un estado de alegría tampoco, permanentemente. Hay muy pocas veces en que uno puede hacer un himno de alabanza [...] Para mí es una catástrofe de otras cosas, para un encuentro final, sí, con la fe, con la esperanza.⁵⁶

Con base en lo anterior, puede concluirse que en la obra individual de Olga Orozco, como en los movimientos de vanguardia latinoamericanos, la fórmula "surrealismo y algo más", rindió excelentes frutos. Las características marcadamente surrealistas de su obra, son trabajadas, reformuladas y enriquecidas con el influjo de otras escuelas, como el romanticismo alemán o el simbolismo francés, y en la influencia de figuras individuales entre las que destacan Hölderlin, Milosz, Neruda, Rilke y Rimbaud, dando como resultado una voz, un estilo y unas redes metafóricas muy particulares, y difíciles de contener dentro del marco de una sola escuela.

⁵⁶ Gac-Artigas. Art. Cit.

Capítulo II

Una reflexión sobre el lenguaje

A su etimología directa, divina, la *Ur-Sprache* añadía una congruencia con la realidad de la que carecería cualquier otra lengua después de Babel [...] Las palabras engranaban perfectamente [...] Cada nombre y cada frase constituían una ecuación estrictamente definida entre los hechos y la percepción humana. Nuestro discurso se interpone entre la percepción y la verdad como un vidrio polvoriento o un espejo deformante. La lengua del Edén era como un cristal translúcido; la atravesaba una luz de comprensión absoluta.

George Steiner, Después de Babel

El propósito de este capítulo es analizar la concepción del lenguaje que se revela tanto en la poesía como en la poética explícita de Olga Orozco, ambas perspectivas, van construyendo "una teoría del lenguaje" que a mi juicio, mantiene ciertos puntos de contacto con las propuestas que Ludwig Wittgenstein desarrolló en su *Tractatus Logico-Philosophicus*.⁵⁷

⁵⁷ Estoy consciente de que el *Tractatus* ha sido considerado como una de las obras cumbre del positivismo lógico. Sin embargo desde mi perspectiva el texto ofrece otra lectura, como lo demuestra el análisis de Janik y Toulmin en su libro *La Viena de Wittgenstein*. Desde la lectura canónica de la obra del filósofo austriaco, la relación entre esta primera propuesta wittgensteiniana y la reconstrucción del *arts poetica* de Olga Orozco, sería un absurdo. No obstante, desde otra lectura posible, la cual apoyo y desarrollaré posteriormente, el *Tractatus*, como afirma Steiner: "parece [...] no tanto un muro como una ventana". Una ventana que se abre, en mi opinión, hacia la luminosidad de los lenguajes del arte en general y al de la poesía en particular.

La "teoría del lenguaje" de la poeta argentina, se mueve entre dos polos aparentemente opuestos,⁵⁸ pues en su poética explícita, Olga Orozco percibe la creación poética como un medio de aproximación al Absoluto, a la esencia divina. Desde esta perspectiva, el poeta como el Dios bíblico, crea a partir de la palabra, aun cuando esta creación no cobre vida propia. La elaboración del poema constituye, para la poeta, un constante esfuerzo de aproximación al modelo, un "acto de fe". Sin embargo, en su poética implícita, el lenguaje del Absoluto, es confrontado constantemente con el lenguaje humano, apenas los restos de aquella, su primera lengua. De esta confrontación comparativa, surge una doble desconfianza: por un lado, el lenguaje, la materia que le sirve al individuo como medio para la constitución de su propia conciencia de sí, para nombrar al mundo y para la creación poética, se muestra insuficiente para aprehender los misterios del universo, para conocer. Por otro lado, el lenguaje humano, también es insuficiente para expresar la propia experiencia de vida, pero sobre todo para apresar las intuiciones de lo trascendente y para comunicarlas directamente. El lenguaje no logra apresar ni representar a su referente.

⁵⁸ Este movimiento constante de la perspectiva orozquiana con respecto al lenguaje, entre la creación poética como acto de fe y la actitud recelosa frente al vocablo, revela, en mi opinión, una doble raíz —la misma doble raíz que subyace a la cultura occidental— por un lado la herencia judeocristiana y, por el otro, la tradición helénica.

En este orden de ideas, el presente apartado comporta, en suma, el desarrollo de estas percepciones. Para ello, procederemos exponiendo, en los primeros puntos, las dos caras de la desconfianza orozquiana; partiendo de diversas propuestas teóricas de la filosofía del lenguaje. Primeramente, recurriremos a la perspectiva judeocristiana contenida en el *Génesis*. En segundo lugar, se analizará, sucintamente, el *Crátilo* de Platón.

Posteriormente, pondremos en diálogo los planteamientos del *Tractatus...* de Wittgenstein con las propuestas de otros pensadores que han abordado el problema del lenguaje, más específicamente con Walter Benjamin y Goerge Steiner. Finalmente en el tercer punto, observaremos cómo pese a la desconfianza manifiesta en los poemas de Olga Orozco, se presenta también el "acto de fe", a través de la categoría wittgenstaniana del "mostrar".

2.1 La crisis del lenguaje como instrumento de conocimiento y el problema de su representatividad.

Para Olga Orozco cada poeta "quiéralo o no funda su arte poética",⁵⁹ y la suya parte de una confianza inicial en el lenguaje arraigada tanto en la tradición clásica como en la bíblica, pues para ella el poeta debe estar

⁵⁹ "Palabras dichas al recibir el Gran Premio del Fondo Nacional de Las Artes", en *op. cit.*, p. 65.

siempre del lado de Crátilo y del Verbo Creador. La creación poética debe partir de la convicción de que en el vocablo se encuentra contenida la esencia de lo nombrado, de que la palabra no es mero signo arbitrario; y de la confianza en que su lenguaje, el único instrumento con que cuenta, tiene una fuerza creativa semejante a la de la palabra divina.

I

En la obra de Olga Orozco el mito de la caída, desempeña siempre un papel importante, las evocaciones que la poeta hace del *Génesis* son constantes, y esto se ve reflejado muy especialmente en su inquebrantable deseo de retornar a ese lenguaje primigenio, a ese lenguaje que verdaderamente contenía la esencia de las cosas. Y esta cercanía de nuestra autora con el primer libro bíblico no es extraña, pues en el *Génesis* el lenguaje tiene una importancia preponderante, en él se muestra ese lenguaje creador y omnicompreensivo, al cual la poeta anhela tener acceso y que constituye un tema fundamental en su obra.

En el capítulo primero del *Génesis*, se relata cómo Dios llevó a cabo la creación del universo, fue a través de su palabra que Dios creó todas las cosas, fue a partir del lenguaje que Yahvéh dio origen al cielo y a la

tierra, fue su verbo el que engendró la luz y puso orden en el caos separando aguas y tierra, días y noches. La sabia voluntad de Dios, sirviéndose de su palabra como médium, es la hacedora del mundo: "Desde el comienzo, el *memra* (vocablo arameo que significa palabra) de Yahvéh creó con sabiduría y acabó los cielos y la tierra."⁶⁰ En cada acto de nombrar, a partir del cual se dio origen a los elementos que conforman el mundo, está implícito el conocimiento y sentido de lo creado. Al respecto de la primera versión de la historia de la creación, Walter Benjamin afirma:

En el "Se hizo" y "Él nombró" al comienzo y fin del acta, se hace patente la profunda y clara referencia del acto de creación al lenguaje. Mediante la omnipotencia formadora del lenguaje, se implanta, y al final se encarna a la vez, lo hecho en el lenguaje que lo nombra. El lenguaje es, por lo tanto, hacedor y culminador; es palabra y nombre. En Dios el nombre es creador por ser palabra. Y la Palabra de Dios es conocedora porque es nombre. "Y vio que era bueno"; lo entendió en el nombre. Sólo en Dios se da la relación absoluta entre nombre y entendimiento; sólo allí está el nombre, por ser íntimamente idéntico a la palabra hacedora, médium puro del entendimiento. Significa que Dios hizo cognoscibles a las cosas en sus nombres.⁶¹

⁶⁰ *Génesis*, 1:3, de acuerdo con la traducción del Targum, interpretaciones arameas de la *Biblia*. Cita tomada de la entrada **Logos** del *Diccionario de las religiones* de Paul Poupard, Herder, 1997, p. 1020.

⁶¹ Walter Benjamin. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, 2ª ed., 1999, pp. 66-67

Mientras que en el primer capítulo del *Génesis*, todos los elementos de la Creación, incluido el hombre, aparecen como fruto de la voluntad divina manifiesta en el lenguaje, como creaciones *inmediatas* de la voluntad de Dios encarnada en su palabra; en el segundo capítulo el hombre se nos revela como una creación demiúrgica, mediatizada, pues Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, modelándolo con barro, es el único ser cuyo origen no emana directamente de la voluntad creadora de Dios, expresada a través del habla divina.

Pero si bien, el hombre no fue hecho por medio del Verbo creador, sí es el único ser al que se le dota de un alma, al que se le concede el don del lenguaje, el don de nombrar y, por tanto, la facultad de conocer y constituirse como la autoridad máxima del mundo y sus criaturas. El hombre dominará al mundo no sólo porque someterá a su mandato a todos los seres, sino también porque podrá denominarlos, y al nombrarlos conocerlos:

Formado, pues, que hubo de la tierra el Señor Dios todos los animales terrestres y todas las aves del cielo los trajo a Adán, para que viese cómo

los había de llamar: y, en efecto, todos los nombres puestos por Adán a los animales vivientes, *esos son sus nombres propios*.⁶²

La palabra es un don que Dios concede al hombre, como medio para regir al mundo recién creado y para conocer todo cuanto en él habita, pues el hecho de que el hombre tenga el poder de darles un nombre *propio* a los seres de la creación, implica que el hombre domina al mundo no sólo porque fue hecho a imagen y semejanza de su creador, y Éste le ha concedido esa autoridad, sino también porque lo conoce a profundidad, en el acto mismo del nombrar. Y es por ello que puede darle un nombre propio a todo cuanto en el mundo hay, un ejemplo de la propiedad con que el hombre nombra a los seres de la creación lo hallamos en el siguiente versículo: "Y Adán puso a su mujer el nombre de Eva, esto es, Vida: atento a que había de ser madre de todos los vivientes."⁶³ El dominio concedido al hombre sobre el mundo, su constitución como conocedor y dador de los nombres de todo cuanto en él habita, es consecuencia de ese acto demiúrgico excepcional en la historia de la creación, pues:

⁶² *Génesis*, 2:18; el subrayado es mío.

⁶³ *Génesis*, 3:20.

Dios no creó al hombre de la palabra ni lo nombró. No quiso hacerlo subalterno al lenguaje sino que, por el contrario, le legó ese mismo lenguaje que le sirviera como médium de la Creación a *Él*, libremente de sí mismo. Dios descansó cuando hubo confiado al hombre su mismidad creativa. Esta actualidad creativa, una vez resuelta la divina, se hizo conocimiento. El hombre es conocedor en el mismo lenguaje en el que Dios es creador. Dios lo formó a su imagen; hizo al conocedor a imagen del hacedor.⁶⁴

Sin embargo el género humano cae de la gracia divina al probar el fruto del árbol del conocimiento, del bien y el mal; el hombre, que ahora posee una facultad nueva: la del juicio, es desterrado del paraíso. En la raíz de la desobediencia de Adán y Eva están la duda y la soberbia. Dios los castiga no por el acto en sí, sino por lo que éste implica: una falta de confianza, de fe, en la palabra de su creador y el deseo de igualarlo. Desde el momento mismo en que la duda entró en los primeros pobladores del mundo, algo se fracturó en el vínculo comunicativo que existía entre el hombre y su Creador, entre el hombre y el mundo que se le había confiado. Las consecuencias del pecado original, no son solamente los arduos trabajos, la dolorosa preñez, la enemistad entre el hombre y las bestias; sino sobre todo el detrimento del lenguaje. La fractura del nombre conocedor y creativo, que se hallaba directamente

⁶⁴ Benjamin, Art. Cit., p. 67

vinculado con la palabra hacedora. Para Benjamin, el mito de la caída tiene diversas consecuencias que afectaron de manera directa al lenguaje:

Con el pecado original, y dada la mancillación de la pureza eterna del nombre, se elevó la mayor rigurosidad de la palabra sentenciadora: el juicio. El pecado original tiene una triple significación respecto al entramado esencial del lenguaje, al margen de su significación habitual. Dado que el ser humano se extrae de la pureza del lenguaje del nombre, lo transforma en un medio; de hecho en un conocimiento que no le es adecuado, y que, por consiguiente, convierte parcialmente al lenguaje en *mero* signo. Más tarde, esto se plasma en la mayoría de las lenguas. La segunda significación indica que del pecado original, surge, como restitución por la inmediatez mancillada del nombre, una nueva magia del juicio que ya no reside, bienaventurada en sí misma. Como tercera significación puede aventurarse la suposición de que asimismo el origen de la abstracción no sea más que una facultad del espíritu del lenguaje, resultante del pecado original. Lo bueno y lo malo permanecen innombrables, sin nombre fuera del nombre, por el abandono de éste por parte del hombre, implícito en la interrogación misma que los origina.⁶⁵

El lenguaje adánico era perfectamente conocedor, el fruto del árbol del conocimiento, del bien y del mal, era en sí mismo un saber innecesario, superfluo, charlatanería pura, como el propio Benjamin lo calificó, partiendo de la terminología kierkegaardiana. Con el pecado original, el lenguaje pierde su inmediatez conocedora, la facultad de

⁶⁵ *Ibid*, p. 71.

conocer en el nombre. El lenguaje primigenio se vuelve mediato, el nombre se fisura, y el conocimiento que éste contenía sale de él. Tras el mito de la caída, el conocimiento deja de residir en el nombre para situarse fuera de él:

Con [el conocimiento de lo bueno y de lo malo] el nombre sale de sí mismo: el pecado original es la hora del nacimiento de la *palabra humana* en cuyo seno el nombre ya no habita indemne. Del lenguaje de nombres, el conocedor, podemos decir que su propia magia inmanente salió de él para ser, expresa y literalmente, mágica desde fuera. Se espera que la palabra comunique *algo* (fuera de sí misma). Este es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico.⁶⁶

El nombre deja de ser médium del conocimiento inmediato de lo concreto, para convertirse en un "medio de conocimiento", y el ser humano dejó de ser bienaventurado en su lenguaje, para convertirse en un constante interrogador, atormentado en su persistente búsqueda de sentido, dotado, ahora, sólo con el cascajo de su primer lenguaje, que se halla incapacitado para traspasar sus propios límites analíticos. La caída adánica constituye, desde el momento mismo en que se muerde el fruto prohibido, el paso abismal del lenguaje conocedor e inmediato, del

⁶⁶ *Ibid*, pp. 70-71.

lenguaje de la confianza, al lenguaje mediático —fisurado en su capacidad cognitiva— al lenguaje de la abstracción y de la duda.

La interpretación del Génesis que se refleja a lo largo de la obra de Olga Orozco, parece coincidir con la lectura de Benjamin, los siguientes versos extraídos de su poema "Génesis", confirman lo anterior:

Descorrieron de pronto las mareas.
Detrás surgió una tierra para inscribir en fuego cada pisada del destino,
para envolver en hierba sedienta la caída y el reverso de cada nacimiento,
para cerrar de nuevo en cada corazón la almendra del misterio.⁶⁷

Para el yo lírico que, en este poema, se revela como un sujeto metafísico y trascendente, y que en el momento de la creación "estaba en algún lado muy lúcido de Dios", después de la caída el "clamor de verde paraíso"⁶⁸ se transforma en una "hierba sedienta" que envuelve la caída, esta sed adjudicada a la hierba, al envolver al sujeto —a cada individuo que nace estigmatizado con la primera culpa y, exiliado del paraíso y del lenguaje

⁶⁷ Olga Orozco. *Museo Salvaje*, Losada, Buenos Aires, 1974, 11 p.

⁶⁸ Interpreto aquí clamor en el sentido de celebridad, de gloria, por las alusiones positivas que tienen los versos ulteriores. Sin embargo, considero, que las connotaciones negativas de esta palabra, por ejemplo, lamento, prefiguran las implicaciones del pecado original.

conocedor—, alude a una sed de conocimiento, a una sed que sólo podría saciarse si, de alguna manera, pudiera descubrir el verdadero sentido del propio ser y estar en el mundo; si alguna vez pudiera volver a vivir con un sentimiento pleno de certeza. Esto se verifica, desde mi perspectiva, en el último verso de la tirada, en el cual "la almendra del misterio", que alberga cada corazón, hace referencia a ese irónico castigo que purga el género humano, que quiso conocer el bien y el mal para ser como Dios, al llevar en lo más profundo de su ser la semilla de la interrogación y de la duda. El deterioro que sufre el lenguaje con el pecado original, convierte todo cuanto en el mundo era transparente, para el ser humano en el nombre, en un misterio, en una incertidumbre.

Este deseo de conocimiento lleva a los hombres a la construcción de una torre con la que pretendían llegar al cielo. Babel es la caída definitiva del lenguaje, después de este episodio el lenguaje humano, ya no sólo carece de su vínculo con la palabra hacedora, con el conocimiento en sí contenido en el nombre, sino que también pierde su unidad. La humanidad, que constituyó un solo pueblo poseedor de un mismo idioma, es confundida y dispersada por toda la tierra: "Por esto fue llamado el

nombre de la torre Babel -esto es división- porque allí *confundió Jehová el lenguaje* de toda la tierra y desde allí esparció a los hombres sobre la faz de toda la tierra."⁶⁹ Después de este suceso el género humano ya no tiene la capacidad de comunicarse entenderse entre sí. Babel es el momento en el cual el texto bíblico explicita la caída del lenguaje que se hallaba prefigurada en el pecado original. Al respecto de este pasaje bíblico George Steiner apunta:

Se cometió un error atroz, se produjo una liberación accidental del caos, semejante a la que desencadenó la caja de Pandora. Más comúnmente, se cree que la situación lingüística del hombre, las barreras absurdas que le impiden comunicarse, son un castigo. Una torre lunática fue lanzada a las estrellas; los titanes se atacaron entre sí, y sus esquirlas y huesos rotos se transformaron en las lenguas aisladas; deseosos de escuchar, como Tántalo, la charla de los dioses, el hombre mortal se vio convertido en un bruto y perdió todo recuerdo de su palabra nativa y universal.⁷⁰

El género humano, había perdido todos los privilegios de su lenguaje primigenio, conocedor, creativo, comunicativo; estas fracturas en la entidad lingüística de la humanidad afectaron su comunicación con la divinidad y con la

⁶⁹ Génesis, 11:9, el subrayado en mío.

⁷⁰ George Steiner. *Después de Babel. Aspectos de lenguaje y traducción*, 2ª ed. Corregida y aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 78

naturaleza, tanto como su capacidad de comunicarse y entenderse entre sí. Sujeto a un lenguaje imperfecto y a una razón inquisitiva el género humano, no ha dejado de indagar sobre el origen y, las facultades y carencias de su lenguaje.

Después de siglos de reflexión lingüística, la humanidad, y particularmente los filósofos, le han reprochado al lenguaje humano su ambigüedad, su inexactitud como transmisor del pensamiento, su pobrísimo lazo con su referente, y como consecuencia se le reprocha también el hecho de que sea el único, aunque insuficiente, instrumento para conocer, aprehender y expresar, no sólo lo trascendente, el sentido de la vida o la propia constitución del ser y estar en el mundo, sino sobre todo su imprecisión para servir a las ciencias, puesto que cualquier lenguaje por exacto que pretenda ser —incluidos el lógico y el matemático— tiene que servirse finalmente de él. De ahí que el lenguaje humano, desempeñe, constantemente, un papel fundamental dentro de las reflexiones epistemológicas.

II

Desde la antigüedad clásica el origen del lenguaje y su carácter de instrumento para conocer la realidad, para acceder al mundo, ha sido un tema del que constantemente se ha ocupado la filosofía. Quizá es el *Crátilo*, el texto más significativo de la tradición helénica en el cual se trata sobre el problema del lenguaje. En los *Diálogos* de Platón el lenguaje es un tema recurrente, sin embargo como señala Calvo, la importancia del *Crátilo* radica, en que si bien, este texto: "no es el único diálogo platónico que trata el problema del lenguaje [...] sí es el único que trata el lenguaje como problema".⁷¹

En este diálogo platónico, se aborda el tema desde una perspectiva epistemológica, pues en el texto se cuestiona la eficacia y pertinencia del nombre para acceder al conocimiento. Platón pone a discusión el tema en las figuras de Hermógenes, Sócrates y Crátilo. Para Hermógenes el lenguaje es un sistema convencional de nombres con fines comunicativos que tiene su origen en la ley y en el uso, mientras que Crátilo opina que el nombre sólo puede ser tal, cuando en él está contenida la esencia misma de lo nombrado, de otro modo ni siquiera podría llamarse nombre, así lo expresa Hermógenes en el principio del diálogo:

⁷¹ J. L. Calvo. "Introducción" en Platón. "Crátilo" en *Diálogos*, T. II, Gredos, Madrid, 1999, ("Biblioteca Clásica Gredos" núm.61), p. 349.

Sócrates, aquí Crátilo afirma que cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza. No que sea éste el nombre que imponen algunos llegando a un acuerdo para nombrar y asignándole una fracción de su propia lengua, sino que todos los hombres, tanto griegos como bárbaros tienen la misma exactitud en sus nombres.⁷²

En esta cita se establece que el punto de partida está, en principio, estrictamente delimitado a los nombres, y más específicamente a los nombres propios. Asimismo, puede percibirse que ambas posturas son radicales, en el sentido de que, tanto la de Hermógenes como la de Crátilo, plantean que *todos* los nombres son exactos, difieren únicamente en la índole de dicha exactitud, uno opina que los nombres son exactos por convención, mientras que el otro considera que lo son naturalmente.

Sócrates por su parte, lleva esta discusión hacia un análisis dialéctico, a lo largo del cual, somete a discusión ambas posturas y las cuestiona. Empieza por dismantelar la postura convencionalista de Hermógenes, para ello lleva a éste a reconocer que es posible tanto "hablar con verdad" como "hablar con falsedad", y que si un discurso es verdadero lo serán todas sus partes, incluido el nombre que es el más pequeño de los elementos del discurso. De este modo, Sócrates deja sentado que pueden haber nombres verdaderos y nombres falsos, es decir que no *todos* los nombres son exactos, sin embargo, sus

⁷² Platón. "Crátilo" en *Diálogos*, T. II, Gredos, Madrid, 1999, ("Biblioteca Clásica Gredos" núm.61), p. 364.

interlocutores no parecen percatarse, en principio, de que la radicalidad de sus posturas ha sido cuestionada.

Ante las inconsistencias del discurso de Hermógenes, Sócrates lo orilla a afirmar: "no conozco para el nombre otra exactitud que ésta: el que yo pueda dar a cada cosa un nombre, el que yo haya dispuesto, y que tú puedas darle otro, el que, a tu vez dispongas",⁷³ de esto se desprende que su posición convencionalista se halla vinculada con el individualismo, que Sócrates relaciona con Protágoras, postura que, finalmente, el propio Hermógenes rechaza. En este punto Sócrates, lleva a su primer interlocutor a aceptar que tanto los seres como las acciones son en sí, y que éstas últimas no se realizan de acuerdo con nuestro capricho, sino conforme a su propia naturaleza. Haciendo un paralelismo entre la acción de nombrar y otras actividades artesanales, Sócrates llega a la conclusión de que en el acto de nombrar el artesano, esto es el dialéctico —aquel que sabe preguntar y responder—, tiene como instrumento al nombre, y quien fabrica el nombre es el legislador o nominador. A partir de esta analogía, Sócrates, en principio, parece conceder la razón a Crátilo al afirmar:

⁷³ *Ibid.*, p. 368

Puede entonces, Hermógenes, que no sea banal, como tú crees, la imposición de nombres, ni obra de hombres vulgares o de cualesquiera hombres. Con que Crátilo tiene razón cuando afirma que las cosas tienen el nombre por naturaleza y que el artesano de los nombres no es cualquiera, sino sólo aquel que se fija en el nombre que cada cosa tiene por naturaleza y es capaz de aplicar su forma tanto a las letras como a las sílabas.⁷⁴

Para demostrar esto a su primer interlocutor, Sócrates hace un análisis etimológico de los nombres, para ello, utiliza los nombres propios de que se sirven los poetas, recurre particularmente a Homero. Y por otro lado, retoma la idea de Heráclito —idea que finalmente, también cuestionará—⁷⁵ de que el Universo está en movimiento, de tal suerte que los nombres, tanto los propios a héroes y dioses, como los genéricos, los de los fenómenos naturales y los nombres comunes de las nociones intelectuales, cuando tienen un valor positivo incluyen esta idea de movimiento, de flujo, mientras los que tienen una carga negativa implican, en su etimología, la idea de reposo.

El análisis es llevado hasta los nombres primarios, esto es hasta los fonemas mismo, es en este punto donde se esclarece la concepción platónica del nombre como mimesis. En la acción mimética de nombrar, el modelo imitativo será la esencia de las cosas y su material las sílabas y letras. Esta concepción socrática, empieza a dismantelar la postura naturalista de Crátilo.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 377.

⁷⁵ Cfr. Pp. 459-461.

La teoría mimética que introduce Sócrates contradice, nuevamente y en primer lugar, que *todos* los nombres sean exactos, pues en tanto que imitaciones de la esencia de las cosas, podrán ser buenas o malas; más aún, no sólo pueden representar mal a su modelo, a la cosa, sino que incluso pueden representar lo contrario de lo que ésta es. Por otro lado, esta teoría, también pone en entredicho, la convicción de Crátilo de que la función de los nombres es enseñar: "el que conoce los nombres, conoce también las cosas".⁷⁶ Al poner en evidencia el hecho de que el legislador-nominador puede representar mal a la cosa, Sócrates enfatiza la posibilidad del equívoco en el acto de nombrar, retoma la idea heraclitea del universo en movimiento y flujo —idea que a su vez Crátilo defiende— para cuestionarla por las implicaciones epistemológicas que conlleva. Sócrates opina que la introducción de la idea de movimiento y fluidez dentro de los nombres podría deberse a la propia agitación de quienes los impusieron. Pues si las cosas están en perpetuo movimiento, no podrían tener existencia alguna ni sería posible conocerlas, mucho menos nombrarlas con exactitud. No habría ni objeto ni sujeto de conocimiento.⁷⁷

⁷⁶ *Ibid.*, p. 453

⁷⁷ Platón deja ver en esta postura su coincidencia con Parménides, al dar primacía al ser inmutable, y rebajando los fenómenos en constante movimiento y flujo al nivel de no ser. Sin embargo, esta idea sería posteriormente matizada, en el propio pensamiento platónico, con la concepción de que el alma se mueve en forma ascendente desde el nivel de lo puramente sensible, hacia otro suprasensible en busca de su propia perfección. Si bien, de cualquier

De acuerdo con lo expuesto a lo largo del análisis dialéctico, Sócrates concluye que el nombre es un camino engañoso para acceder al conocimiento de la realidad. Esta posición recelosa con respecto al lenguaje como instrumento para conocer, ya se hallaba prefigurada en el análisis etimológico del nombre del dios Hermes.⁷⁸ Sócrates propone, como una salida para superar tanto la teoría convencionalista como la naturalista, buscar y conocer a los seres en sí, y concluye diciendo:

Pero puede que tampoco sea propio de un hombre sensato encomendarse a los nombres engatusando a su propia alma y con fe ciega en ellos y en quienes los impusieron, sostener con firmeza —como quien sabe algo— y juzgar contra sí mismo y contra los seres que sano no hay nada de nada, sino que todo rezuma como las vasijas de barro. En una palabra [...] pensar que también las cosas tienen esta condición, que todas están sometidas a flujo y catarro.⁷⁹

Sin embargo Crátilo, no queda conforme con la propuesta socrática y sugiere que aún considera que las cosas y los seres están en constante movimiento, como lo afirmaba Heráclito.

manera, esto implica una separación entre las ideas que existen en sí, y por tanto son inmutables, y el ser contingente, la escisión entre la materia y el espíritu.

⁷⁸ Al respecto de Hermes, apunta Sócrates: "En realidad, parece que Hermês tiene algo que ver con la palabra al menos en esto, en que al ser 'intérprete' (hermeèa) y mensajero, así como ladrón, mentiroso y mercader, toda esta actividad gira en torno a la fuerza de la palabra."

Ibid., p. 407

⁷⁹ *Ibid.*, p. 460-461.

De acuerdo con lo anterior, y al quedar desmanteladas ambas posturas, lo que se pone en evidencia con la introducción de la teoría mimética es, desde mi perspectiva, que la imposibilidad de acceder a un conocimiento pleno del mundo y de las cosas, a través del lenguaje radica en su condición de actividad imitativa, el nombre es una representación de la cosa, pero jamás un mero signo convenido ni un duplicado verbal.

La vigencia del *Crátilo* es indudable, es evidente que al paso de los siglos se sigue discutiendo el lenguaje como problema, siguen en pugna las mismas tesis, y se siguen buscando salidas que nos permitan superar ambas posturas. Un ejemplo de ello, lo hallamos en las reflexiones de Walter Benjamin, él —como Sócrates— también se opone tanto a la tesis, que él llama burguesa, del lenguaje como sistema arbitrario y convencional de signos —tesis vinculada a la de Hermógenes—, como a su antítesis, la teoría mística del lenguaje, según la cual la palabra es la entidad misma de la cosa —postura muy similar a la de Crátilo— al respecto de esta última, apunta:

Ello es incorrecto porque la cosa no contiene en sí a la palabra; de la palabra de Dios fue creada y es conocida por su nombre de acuerdo con la palabra humana. Pero dicho conocimiento de la cosa no es una creación espontánea. No ocurre del lenguaje absolutamente libre e infinito sino que resulta del nombre que el hombre da a la cosa, así como ésta se le comunica. La palabra de Dios no conserva su creatividad en el nombre. Se hizo en parte

receptora de lenguaje. Tal recepción está dirigida hacia el lenguaje de las cosas, desde las cuales no obstante se trasluce la muda magia de la naturaleza de la palabra de Dios.⁸⁰

En la cita anterior se prefigura, su concepción del lenguaje como facultad mimética, el hombre al ser un receptor del lenguaje de las cosas, sólo está capacitado para representarlas en el nombre de acuerdo con lo que puede percibir de ellas, de su mudo lenguaje. Para Benjamin las semejanzas que se transmiten a través del lenguaje, son de un orden inmaterial —en consonancia también con la teoría platónica de que los nombres imitan la esencia de las cosas— ajeno a las semejanzas puramente sensibles,⁸¹ y estas semejanzas inmateriales se clarifican al comparar las palabras que se aplican en diversas lenguas a una misma cosa, aun cuando no tengan ninguna semejanza estructural, mantienen una similitud en su significado central. La facultad mimética del hombre, o más específicamente, su influencia sobre el lenguaje, también demuestra que:

Todo lenguaje humano es mero reflejo de la palabra en el nombre. Y el nombre se acerca tan poco a la palabra como el conocimiento a la Creación. La infinitud de todo lenguaje humano es incapaz de desbordar su entidad

⁸⁰ Walter Benjamin "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, 2ª ed., 1999, p. 68.

⁸¹ Cfr. Walter Benjamin "Sobre la facultad mimética" en *Ensayos escogidos*, 2ª ed., Coyoacán, México, 2001, p. 106

limitada y analítica, en comparación con la absoluta libertad e infinitud creadora de la palabra de Dios.⁸²

El nombre —la representación inmaterial de la comunidad material de la cosa, en el lenguaje inmaterial del hombre— es el punto en el que se hace patente la incapacidad del lenguaje para acceder al conocimiento absoluto, es el punto en el cual el hombre se enfrenta a su finitud.

Desde la perspectiva que ofrece la poética explícita de Olga Orozco, el poeta debe partir de la convicción que manifiesta Crátilo,⁸³ de la confianza de que en el nombre está contenida la esencia de la cosa, de que es el nombre el que nos permite conocer y acceder a la cosa, al ser, a la realidad. De que el lenguaje verdaderamente puede permitirnos aprehender la experiencia vital y el sentido del mundo, así lo afirma en el siguiente fragmento de su ensayo "Alrededor de la creación poética":

[...] el poeta elige su expresión. Elige la palabra como un elemento de conversión simbólica de este universo imperfecto. La idea de que el nombre y la esencia se corresponden, de que el nombre no sólo designa sino que es

⁸² Benjamin. "Sobre el lenguaje...", p. 67

⁸³La opinión de Crátilo de que el nombre entraña la esencia de lo nombrado, coincide en cierto sentido con la concepción judeocristiana del lenguaje primigenio. Así como con la actitud primera del poeta frente al lenguaje, una actitud que en principio se manifiesta como una fe en que el lenguaje representa verdaderamente, como lo afirma Octavio Paz: "La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo [...]. Hablar era re-crear al objeto aludido." *El arco y la lira*, 2ª ed., FCE, México, 1996, p. 29

el ser mismo y que contiene dentro de sí la fuerza del ser, es el punto de partida de la creación del mundo y de la creación poética.⁸⁴

El poeta debe partir de esta confianza en la palabra, aun cuando en el mismo proceso creativo se enfrente con las limitaciones de su lenguaje, que contradicen en cierto sentido esta convicción. Especialmente, cuando lo que se trata de apresar en el lenguaje, es la intuición de "objetos desconocidos e indecibles que brillan con luz propia, terrenos que se deslizan vertiginosamente bajo los pies."⁸⁵ Ante estas percepciones, el lenguaje se torna insuficiente, el poeta se adentra en el mito del Dios que crea a partir de la palabra, al mismo tiempo que ha percibido como ningún otro ser el dolor de la caída, la fisura entre el Verbo y el lenguaje humano. El momento de la revelación es el momento mismo en el que faltan las palabras, la revelación es inefable —en el sentido de que no puede ser descrita con propiedad— el mundo como totalidad y la poesía, también los son. La palabra del poeta se enfrenta con la revelación, después, en el papel se convierte en un "humilde puñado

⁸⁴ Olga Orozco. "Alrededor de la creación poética" en *Páginas de Olga Orozco*, Celtia, Buenos Aires, 1984, p. 60.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 62.

de polvo", con el cual, sin embargo el poeta "Ha penetrado [...] en la noche de la caída",⁸⁶ en la noche de la confusión primera, y ha intentado inútilmente iluminarla con la luz de su palabra, y en consecuencia, finalmente calla.

Pero si no es posible representar al mundo, las cosas, la experiencia vital; sí los hombres, y especialmente los poetas, "al cabo de los siglos [...] advirtieron que entre las cosas y sus nombres se abría un abismo",⁸⁷ ¿cuál es la verdadera función del lenguaje poético?, ¿en qué radica el hecho de que, para el poeta, el acto de creación siga constituyéndose como una revelación?, ¿en dónde se sitúa la creación poética con respecto al lenguaje? Las respuestas pudieran ser diversas, de entre ellas se ha elegido una, la que ofrece Wittgenstein en su *Tractatus Logico-philosophicus*, y particularmente en las últimas páginas del mismo.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁷ Paz, *Loc. Cit.*

2.2. El *Tractatus Logico-philosophicus* en diálogo y perspectiva.

Desde su publicación en 1921, el primer libro de Ludwig Wittgenstein, fue interpretado como un texto que estaba en consonancia con la corriente filosófica del positivismo lógico, y efectivamente, al margen de sus últimas páginas: "las técnicas intelectuales desarrolladas en el resto del libro se prestan para usos muy diferentes, tanto en matemáticas como en filosofía, y se las puede citar en apoyo de actitudes intelectuales completamente antagónicas a las del propio Wittgenstein".⁸⁸

Las técnicas formales, provenientes de la lógica proposicional, utilizadas en el *Tractatus* hicieron del texto, una de las piedras angulares, sobre las cuales se sentaron las bases de un nuevo positivismo, absolutamente antimetafísico. Este positivismo promovía la convicción de que los hombres razonables sólo podían creer en aquello que fuera susceptible de ser comprobado a través del método científico. Sin embargo, el propio Wittgenstein, sostenía que el enfoque del texto, lejos de ser de carácter empirista o positivista, era fundamentalmente ético:

El punto central del libro es ético. En cierta ocasión quise incluir en el prefacio una frase que de hecho no se encuentra en él, pero que la transcribiré para usted aquí, porque acaso encuentre usted en ella una clave

⁸⁸ Janik, Alan y Toulmin, Stephen. *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1998. p. 263

de la obra. Lo que quise escribir, pues, era esto: Mi trabajo consta de dos partes: la expuesta en él más todo lo que *no* he escrito. Y *es esa segunda parte precisamente lo que es lo importante*. Mi libro traza los límites de la esfera de lo ético desde dentro, por así decirlo, y estoy convencido de que esta es la UNICA manera rigurosa de trazar esos límites.⁸⁹

Janik y Toulmin, proponen una nueva hipótesis de interpretación del primer y único libro publicado en vida, del filósofo austriaco. Los autores parten de una investigación, a mi juicio, profunda y sólida sobre el contexto histórico, social y cultural, de la Viena en la cual se desarrolló Wittgenstein. De acuerdo estos investigadores, el problema que preocupó a Wittgenstein y que buscó resolver en su *Tractatus*, consistía esencialmente en realizar una crítica general y filosófica del lenguaje que superara las deficiencias de la propuesta mautheriana, para ello era fundamental encontrar un método que permitiera trazar los límites del lenguaje representacional ordinario, y al mismo tiempo contribuyera a reconciliar "la física de Hertz y Boltzmann con la ética de Kierkegaard y Tolstoy dentro de una única y coherente exposición".⁹⁰

Para llevar a cabo su propósito, Wittgenstein optó por el proceder estrictamente kantiano de delimitar desde dentro; desviarse de este método, intentando explicar el tema sobre el cual trataban sus razonamientos, habría

⁸⁹ Ludwig Wittgenstein. "Carta a Ludwig von Ficker" citada por Janik y Toulmin, en *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1998. p. 243.

⁹⁰ Janik y Toulmin, Op. Cit., pp. 211-212.

implicado caer en las mismas contradicciones que él pretendía poner de manifiesto.

El pensamiento wittgensteiniano coincidía con el escepticismo de Kierkegaard, pues, como éste último, el filósofo austriaco consideraba que las preguntas sobre el problema de la vida, la significación de la existencia humana o el sentido del mundo carecían en principio de respuesta. Y aún cuando estas cuestiones sean el único objeto de las reflexiones del hombre, son irresolubles por medio de la razón. Plantear estas cuestiones en el ámbito racional, sólo puede llevar al individuo a la paradoja; solamente la fe puede superar a la razón. Pero, la fe es, para quien busca la certeza racional, también una contradicción.

La verdad "objetiva", universal y obligatoria "alcanzada" en la reflexión, era para Kierkegaard, un atentado contra la ética. En oposición a esto, postuló la voluntad de la verdad subjetiva: la verdad que se le manifiesta al individuo en cada caso y para sí mismo, en su experiencia inmediata, y que representa una responsabilidad y exigencias que sólo son obligatorias para él. Una de estas decisiones éticas sobre las que cada sujeto tiene que optar es justamente, la aventura de la fe. Este salto envuelto en *Temor y temblor* que implica

arriesgarse a la fe,⁹¹ que desde el punto de vista de la razón es una incertidumbre, es la primera tarea del pensador subjetivo, para que pueda "llegar a la más alta especie de verdad que está allende la razón y que, una vez más, integra vida y pensamiento."⁹² Por tanto la ética —y de acuerdo con Wittgenstein, también la estética y lo místico que, para él, son una y la misma cosa— no está en absoluto relacionada con los hechos, su ámbito no es el de la ciencia sino el de la paradoja, el territorio de la fe. En consonancia con Kierkegaard, el propósito que perseguía Wittgenstein en su *Tractatus* era:

trazar un límite al pensar o, más bien, no al pensar, sino a la expresión de los pensamientos: porque para trazar un límite al pensar tendríamos que poder pensar *ambos lados de este límite* (tendríamos, en suma, que poder pensar lo que no resulta pensable).⁹³

⁹¹ Al respecto de la Fe, Kierkegaard afirma: "Lo decisivo es lo que se contiene en la siguiente afirmación: para Dios todo es posible. Esto es eternamente verdadero y, por tanto, es verdadero en todo momento. Las gentes, desde luego, siempre y en todas horas tienen en su boca las palabras de la anterior afirmación, pero esa fórmula solamente empieza a ser decisiva cuando el hombre es llevado a una situación de extrema necesidad, en la cual, humanamente hablando, no queda ninguna posibilidad. Y entonces, lo que importa es que el hombre quiera creer que para Dios todo es posible; es decir, lo que importa es que quiera creer. Ahora bien, ésta es cabalmente la fórmula para perder la razón. Pues la fe significa precisamente que se pierde la razón para ganar a Dios." Cita tomada de Sören Kierkegaard. *La enfermedad mortal, o la desesperación y el pecado*, en R. Verneaux, *Textos de los grandes filósofos: edad contemporánea*, Herder, Barcelona 1990, pp.61-62.

⁹² *Ibid.*, p. 225.

⁹³ Ludwig Wittgenstein. "Prefacio" al *Tractatus logico-philosophicus* (trad. e introd. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera), Alianza, col. Libro universitario (Filosofía y pensamiento, 031), Madrid, 1999, p. 11. El subrayado es mío.

Para trazar un límite a la expresión de los pensamientos, al lenguaje, Wittgenstein precisaba de un modelo análogo al que Hertz propuso en su tratado *The Principles of Mechanics*, que le permitiera dar cuenta de la estructura formal del lenguaje en términos generales; es decir, que requería de un modelo que le diera la posibilidad de mostrar el esqueleto lógico del lenguaje ordinario, una especie de lenguaje ideal subyacente en él. Por ello recurre al simbolismo lógico de Frege y Russell, y especialmente al cálculo proposicional de Russell, pues éste le proporcionaba la lógica del lenguaje necesaria para realizar una crítica generalizada al lenguaje mismo, y que hiciera justicia tanto a Hertz como a Kierkegaard. Este acto de justicia para ambos autores debería *mostrarse* en el *Tractatus* a través del deslinde entre lo decible y lo inefable o mostrable.

Desde la perspectiva de Janik y Toulmin, gran parte de los problemas inherentes a la interpretación del *Tractatus*, están relacionados con la confusión entre el modo de exposición, las propuestas filosóficas que contiene, y la visión de mundo que Wittgenstein expone

en él. Para entender verdaderamente el texto, habría que partir de la distinción de estos niveles:

El objetivo de su filosofía es resolver el problema de la naturaleza y límites de la descripción. Su visión-del-mundo expresa la creencia de que se debe proteger la esfera de lo que solamente puede ser mostrado de los que intentan decirlo. La filosofía del *Tractatus* es un intento por mostrar, a partir de la propia naturaleza de las proposiciones, que la poesía no consiste en proposiciones. En esta visión-del-mundo la poesía es la esfera en la que se expresa el sentido de la vida una esfera que, por tanto, no puede ser expresada en términos factuales.⁹⁴

Lo que Wittgenstein pretendía, pues, era mostrar la necesidad de renunciar a todo intento de dar a lo inefable, a lo que está más allá del límite de nuestro lenguaje descriptivo ordinario, una justificación intelectual. Otorgándole a lo mostrable su elevado lugar y no descalificándolo, como interpretaron los positivistas lógicos; Paul Engelmann afirma al respecto:

El positivismo sostiene —y esta es su esencia— que aquello de lo que podemos hablar es todo lo que importa en la vida. *En tanto que Wittgenstein cree ardientemente que todo aquello que realmente importa en la vida humana es precisamente aquello sobre lo que, desde su punto de*

⁹⁴ Janik y Toulmin, *op. cit.*, p. 246.

*vista, debemos guardar silencio. Cuando él asume empero inmensos trabajos para delimitar lo desprovisto de importancia [i. e., el alcance y límites del lenguaje ordinario] no se está aplicando a hacer un reconocimiento de la línea costera de esa isla con una presión tan meticulosa, sino que de lo que está tratando es de los confines del océano.*⁹⁵

Por ello, el silencio wittgenstaniano no implica, en mi opinión, un mutismo absoluto, pues el filósofo austriaco, reconoce que: "El hombre posee la capacidad de construir lenguajes en los que cualquier sentido resulte expresable".⁹⁶ El silencio final del *Tractatus* lo que pone de manifiesto es una diferencia de grado entre el lenguaje descriptivo directo que sólo puede referirse a los hechos factuales, que conforman el mundo, y el lenguaje mostrativo que comporta una comunicación indirecta y subjetiva, en la cual pueden hacerse perceptibles los territorios que se hallan más allá del límite de lo que lógicamente puede ser expresado, y que no deben ser tratados a través de las categorías de la razón.

De esto se desprende que si el modelo del que parte Wittgenstein, para realizar su crítica general del lenguaje, es el lenguaje lógico, ideal,

⁹⁵ Paul Engelmann, citado por Janik y Toulmin, *op. cit.*, p. 241

⁹⁶ Wittgenstein, *op. cit.*, 4.002, p.

que constituye el esqueleto del lenguaje ordinario, es sólo el lenguaje ordinario, lógico y racional, el que debe callar ante lo inexpresable.

Partiendo de lo anterior, puede afirmarse que a lo que se oponía Wittgenstein era, en suma, a la discusión intelectualista que somete a juicio racional las cuestiones conceptuales, arrebatándoles su verdadera significación. Por ello conforme avanza en el discurso, el filósofo austriaco va dejando en claro que hay ámbitos que quedarán fuera de los límites del lenguaje y del mundo lógicamente analizables.

La filosofía que se desarrollaba contemporánea a la del filósofo austriaco, según él mismo afirmara, no hacía más que "asfixiar con gas" al confundir lo conceptual con lo empírico. Wittgenstein escribió su *Tractatus* como una crítica al lenguaje, a las pretensiones de la razón, y quizá, también a ese contexto intelectual. En este sentido el libro comporta por un lado la afirmación de que la verificabilidad de una proposición lógica sólo podrá llevarse a cabo dentro de los límites de ese simbolismo, pero que nunca podrá corresponderse lógicamente al mundo que se describe por su intermedio.⁹⁷ Asimismo, señala que la lógica y la

⁹⁷ Cfr. Janik y Toulmin, op. cit., 275-276 pp.

ciencia desempeñan un papel pertinente dentro del lenguaje descriptivo ordinario, pero no más allá de él. Pero, por otro lado, el *Tractatus* se constituye como "una tentativa religiosa de articular lo esencialmente in verbalizable."⁹⁸ Esto es, ostentar lo inefable sin decirlo.

Aun cuando la parte más extensa del texto versa sobre el esqueleto lógico, ideal, del lenguaje ordinario, esto no significa, desde mi perspectiva, que el sentido del libro sea una defensa del positivismo lógico, mucho menos una descalificación de aquello que no puede ser expresado por medio del lenguaje ordinario. De hecho, podría decirse que la brevedad que rodea los pasajes dedicados a lo místico pone de relieve la importancia de lo in expresable. En su prefacio Wittgenstein afirma que: "el límite sólo podrá ser trazado en el lenguaje, y lo que reside más allá del límite será simplemente absurdo", ⁹⁹ y en el penúltimo aforismo expresa:

Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas—sobre ellas—ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.)

⁹⁸ *Ibid.*, p. 261

⁹⁹ Wittgenstein, op. cit., p 11.

Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo.¹⁰⁰

La comparación entre el prefacio y el penúltimo aforismo del texto pone en evidencia el sentido del libro, un sentido que reside fuera de los límites del lenguaje, y por tanto lógicamente absurdo, pero que ha permitido, tanto al autor como al lector, captar algo de lo que se halla fuera del mundo. De hecho este fragmento se ofrece como una invitación a desechar las proposiciones lógicas del propio texto, pues una vez que nos han mostrado lo que está más arriba, se han vuelto innecesarias.

En las últimas páginas del *Tractatus* se nos *muestra* de manera indirecta una fracción del límite exterior del mundo, del lenguaje, un fragmento de lo inexpresable. Y esto pone de relieve que lo que verdaderamente importa es justamente, eso que desde el punto de vista racional sería un absurdo, una paradoja. A propósito del *Tractatus*, George Steiner expresa:

¹⁰⁰ *Ibid.*, aforismo 6.54, p. 183.

el silencio, que en cada momento rodea la desnudez del discurso, parece, en virtud de la perspicacia de Wittgenstein, no tanto un muro como una ventana. Con Wittgenstein, como con ciertos poetas, al asomarnos al lenguaje, atisbamos, no la oscuridad, sino la luz. Cualquiera que lea el *Tractatus* sentirá su raro, mudo resplandor.¹⁰¹

Desde esta perspectiva, la crítica wittgensteiniana que se muestra en el *Tractatus*, encuentra puntos de convergencia con otros autores que desde la lectura canónica, podrían parecernos incompatibles, con la primera postura del filósofo austriaco. Así por ejemplo, George Steiner coincide con Wittgenstein en que hay un límite que el discurso intelectualista de muchos filósofos ha pretendido traspasar, y ese límite es justamente el de lo mostrable, así lo señala en la siguiente cita:

Los instrumentos no verbales del simbolismo matemático se aplican ahora a la moral e incluso a la estética. Ha resultado la vieja noción del cálculo de los impulsos morales, del álgebra del placer y el dolor. Una serie de lógicos contemporáneos ha tratado de arbitrar una base teórica calculable para el acto de selección estética. Escasamente quedará una rama de la filosofía moderna donde no encontremos los numerales, las letras en cursiva, los radicales y las flechas con que los lógicos simbólicos quieren sustituir el trajinado y rebelde ejercito de las palabras.¹⁰²

¹⁰¹ George Steiner. "El abandono de la palabra" en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 2000, p. 38

¹⁰² *Ibid.*, p. 37.

Considero que esto es justamente lo que Wittgenstein pretendía evitar. Al trazar un límite a la expresión de los pensamientos, no intentaba afirmar la inexistencia o imposibilidad de expresar lo que está más allá del espacio lógico, sino deslindar lo que puede ser expresado, representado, por medio del lenguaje ordinario desde las categorías y exigencias del método de la ciencia natural.

Aun cuando el proceder metodológico de Wittgenstein haya tomado como punto de partida la lógica proposicional, para configurar el esqueleto lógico del lenguaje ordinario, esa especie de lenguaje ideal, y haya conformado el armazón argumental de su discurso y de su crítica; la intención era poner de relieve la importancia de lo que excede los límites de nuestra razón. Más aún, me inclino a pensar que precisamente por ser este discurso, en cierto sentido, el "blanco" principal de su crítica, la delimitación propuesta por Wittgenstein fue planteada desde dentro de este discurso y configurado a través de sus propios métodos. De ahí que distinguiera entre el sentido de la proposición, el cual garantiza la posibilidad de existencia del espacio lógico —puramente argumental— y el *sentido del mundo*, que no es posible pensar ni verificar con estas

categorías por el hecho de que residen fuera del espacio lógico. Por ello,

Wittgenstein afirma:

La mayor parte de las proposiciones e interrogantes que se han escrito sobre cuestiones filosóficas no son falsas, sino absurdas. De ahí que no podamos dar respuesta en absoluto a interrogantes de este tipo, sino sólo constatar su condición de absurdos. La mayor parte de los interrogantes y proposiciones de los filósofos estriban en nuestra falta de comprensión de nuestra lógica lingüística.

(Son del tipo de interrogante acerca de si lo bueno es más o menos idéntico que lo bello).

Y no es de extrañar que los más profundos problemas *no* sean problema alguno.¹⁰³

En la cita anterior, el autor nos *muestra* que las preocupaciones humanas más profundas, están más allá del límite de la razón, y por ello no pueden ser realmente un problema, pues estos cuestionamientos son irresolubles y absurdos, ya que pertenecen al ámbito de la paradoja. Por este motivo, no deben ser tratados como problemas ni sometidos a las exigencias metodológicas de la ciencia natural.

Las últimas páginas del texto demuestran que Wittgenstein no niega, por el contrario afirma, la condición de existencia y el valor existencia de estas preocupaciones humanas, pero los circunscribe dentro de un ámbito ajeno a la

¹⁰³ Wittgenstein, op. cit., 4.003, p. 51.

razón. Este territorio ubicado más allá del límite del lenguaje y de la razón, debe substraerse a las pretensiones de verificabilidad lógica. Ya que, la verificabilidad sólo es posible y pertinente dentro del espacio argumental de las proposiciones lógicas.

En este tenor, lo que en el *Tractatus* se expresa es, en mi opinión, que no deberían elaborarse proposiciones lógicas, entendidas éstas como la forma ideal del lenguaje ordinario, sobre algo que no sea de carácter factual. No se debería pretender transgredir con planteamientos racionales ese límite, porque no está en la naturaleza del lenguaje ordinario la posibilidad de expresar lo trascendente. Así lo afirma Wittgenstein cuando al respecto de la ética señala: "[no] puede haber proposiciones éticas. Las proposiciones no pueden expresar nada más alto".¹⁰⁴ En este aforismo se revela la filiación wittgensteiniana al pensamiento de Kierkegaard.

Wittgenstein considera, al igual que el filósofo danés, que en nuestra época todo se mueve en la confusión,¹⁰⁵ de ahí que el propósito del libro sea

¹⁰⁴ *Ibid.*, 6.42, p. 176.

¹⁰⁵ Sören Kierkegaard expresa en su texto "Apostilla incientífica conclusiva a las 'Migajas filosóficas'": "Desde el punto de vista ético, la realidad es más importante que la posibilidad. La ética quiere precisamente destruir el desinterés de la posibilidad, haciendo de la existencia el supremo interés. Por ello la ética desea impedir las tentativas de confusión; por ejemplo, la que consiste en contemplar éticamente al mundo y los hombres. No se puede, ciertamente, contemplar éticamente, no hay más que una contemplación ética; la de sí mismo." En R. Verneaux, *Textos de los grandes filósofos: edad contemporánea*, Herder, Barcelona 1990, p. 33.

trazar un límite al pensar y quizá en última instancia o incluso en primer lugar —aunque no se explicita en el texto— salvaguardar lo trascendente del discurso meramente racional. De ahí también, que estime que el punto medular de su *Tractatus* es el ético y no el lógico.

La perspectiva ética nos ha permitido sacar a la luz una de las críticas subyacentes en el *Tractatus*, misma que está dirigida contra el discurso cientificista de la filosofía de la época, desde esta perspectiva, se puede afirmar con Steiner que lo que realmente sugiere Wittgenstein en su *Tractatus* es que: “No se debería [...] hablar de ética o estética dentro de las categorías de que dispone hoy el discurso.”¹⁰⁶ Este punto de vista, nos da la posibilidad de afirmar que el libro pretendía evitar que el pensamiento abstracto, y su expresión por medio del lenguaje, se empeñase en una tarea imposible, y que en el intento empañara el sentido de lo trascendente. Hacia 1929, el filósofo austriaco hace una severa crítica a pensadores del estilo de G. E. Moore, misma que confirma lo anterior:

¹⁰⁶ Steiner, *art. cit.* p. 48.

Puedo muy bien entender lo que Heidegger quiere decir con *Ser y Angst*. El hombre tiene un impulso, acometer contra [*anzurennen*] los límites del lenguaje. Piénsese, por ejemplo, en la admiración ante todo cuanto existe. Esta admiración no puede ser expresada en la forma de una pregunta, ni hay respuesta a ella. Todo cuanto podemos decir al respecto puede que *a priori* sea sólo un sin sentido. Sin embargo, acometemos contra los límites del lenguaje. Esta acometida también la captó Kierkegaard, y la indicó de una manera totalmente análoga —como acometida contra la Paradoja—. Considero de la mayor importancia que se ponga fin a todos los disparates que le enhebran a la ética —de si es una ciencia, de si los Valores existen, de si lo Bueno puede ser científico, etc.—. Con la ética la gente está siempre intentando hallar la manera de decir algo que, por la naturaleza de las cosas, no es ni puede ser expresado. Sabemos *a priori*: que cualquier cosa que uno puede exponer por modo de definición de lo Bueno no puede ser más que malentendido...¹⁰⁷

La concepción wittgensteiniana de la ética, así como la filiación de ésta con el pensamiento de Kierkegaard nos permite establecer un punto de contacto entre el propósito delimitador del *Tractatus* y las propuestas que desarrolló Walter Benjamin en su ensayo "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos".¹⁰⁸ En este

¹⁰⁷ Ludwig Wittgenstein. Citado por Janik y Toulmin en *op. cit.*, pp. 245-246.

¹⁰⁸ Evidentemente, los puntos de partida de las propuestas de Benjamin y Wittgenstein son muy distintos. Mientras Wittgenstein, como hemos visto, parte de un modelo lógico, Benjamin arranca de una concepción idealista del acto de nombrar, asociado con el lenguaje adánico.

La teoría del lenguaje del pensador alemán rechaza la concepción del lenguaje como simple medio de comunicación, a diferencia de esta postura, Benjamin propone una concepción según la cual, toda manifestación de la vida espiritual del hombre es lenguaje, sin embargo éste no es privativo del hombre, el lenguaje se extiende sobre todo. En este sentido se constituye como *médium* de una comunicación universal de entidades espirituales, pues la participación de los humanos, de la naturaleza y de las cosas, en el lenguaje es interior y no exterior a ellos. Esta participación universal de todos los seres en el lenguaje, es mágica. De este modo, la propuesta de Benjamin anula la brecha entre significado, significante, sujeto de la enunciación

ensayo, Benjamin hace una crítica al conocimiento como juicio, y particularmente al juicio de valor, y en este sentido, al igual que Wittgenstein, considera que la figura instrumental del conocimiento no puede ocuparse de la ética. Tomando como base el *Génesis*, Benjamin afirma:

Desde la perspectiva del lenguaje establecido, el nombre sólo ofrece el fundamento en el que echan raíces sus elementos concretos. Quizá esté permitido sugerir que los elementos lingüísticos abstractos echan a su vez raíz, en palabras sentenciadoras, en el juicio. La inmediatez (la raíz lingüística) de la comunicabilidad de la abstracción está dada en el juicio sentenciador. Dicha inmediatez de la comunicación de la abstracción se erige en sentenciadora, ya que el hombre con el pecado original, abandona la inmediatez de la comunicación de lo concreto, a saber, el nombre, para caer en el abismo de la meditez de toda comunicación, la palabra como medio, la palabra vana, el abismo de la charlatanería. Repítase que charlatanería fue preguntarse sobre lo bueno y lo malo en el mundo surgido de la Creación. El árbol del conocimiento no estaba en el jardín de Dios para aclarar sobre lo

y receptor. Así Benjamin, afirma con respecto al lenguaje humano que nada se comunica *por medio* del lenguaje, *en* el lenguaje, éste se comunica a sí mismo. En el lenguaje de nombres del hombre, al nombrar el ser humano comunica a Dios a sí mismo.

En esta perspectiva creadora y universalista del lenguaje, la entidad lingüística y la entidad espiritual son equivalentes en la medida en que ésta última es comunicable. Y en este sentido los lenguajes sólo se distinguen por sus diferencias de densidad y de grado. En este punto Benjamin introduce en su teoría el concepto de traductibilidad, esto es una continuidad transformativa de los lenguajes y no la comparación de entidades abstractas. La estrecha vinculación entre lenguajes, que sólo reconoce diferencias de densidad, permite el paso de un lenguaje imperfecto a otro superior, y en este sentido cada lenguaje se constituye como la traducción de los demás, con excepción de la palabra divina. El ensayo de Benjamin concluye de un modo casi mesiánico, pues declara un lenguaje relativamente más elevado es la traducción de uno inferior, hasta que la palabra de Dios se despliegue en la última claridad, que comportaría la unidad de este movimiento lingüístico, creativo y transformativo. *Cfr.* Benjamin, art. cit., 59-74.

bueno y lo malo, ya que eso podía habérselo ofrecido Dios, sino como indicación de la sentencia aplicable al interrogador.¹⁰⁹

En la cita, Benjamin declara que el lenguaje abstracto, mediático, es producto del pecado original. En la comunicación abstracta se ha abandonado la inmediatez del nombre, para entrar en el abismo de la charlatanería, que es cuestionarse sobre lo bueno y lo malo. Y en este sentido Benjamin coincide con Wittgenstein —y evidentemente ambos revelan en esto su filiación al pensamiento de Kierkegaard— en que llevar al nivel de la abstracción lo referente a la ética es vano, necio, absurdo. Benjamin concibe este acto de charlatanería, como algo connatural al hombre, en la medida de que es una consecuencia de la caída primigenia. El texto de Benjamin, es un claro ejemplo del lenguaje mostrativo, indirecto, pues el filósofo alemán no recurre a grandes conceptualizaciones racionales, sino al mito bíblico de la creación. Y plantea la comunicación misma como un acto de fe, por decirlo así, como un acto que intercomunica todo cuanto existe con el hombre y éste a su vez en su lenguaje de nombres se comunica a Dios.

¹⁰⁹ Benjamin, art. cit., pp. 71-72

A través del lenguaje ordinario señalamos a los objetos para comunicarnos *con* los otros hombres, el lenguaje es medio y no médium, el lenguaje así concebido convierte al nombre conocedor prácticamente en mero signo. La palabra conocedora empañada por el juicio, por la palabra sentenciadora, no nos permite manifestarnos a Dios *en* el lenguaje. Esta "categorización" benjaminiana, podría traducirse a la propuesta por Wittgenstein, de la siguiente manera: el lenguaje ordinario describe o *representa* a los objetos en un espacio lógico, mas no *muestra* nada de lo que reside fuera de ese espacio argumental, no nos *muestra* nada de lo que verdaderamente importa, no puede representar ni describir nada trascendente, en principio porque estos plexos son indecibles por innombrados.

Wittgenstein expresa, como ya se ha dicho, que lo místico, lo ético y lo estético pertenecen al límite exterior del lenguaje representacional ordinario, y en este sentido son "temas inexpressables" a partir de él. Pero también afirma su condición de existencia y señala que si bien lo que se refiere a ellos no puede ser "dicho claramente", sí pueden ser

mostrados, y pueden ser mostrados *en* el lenguaje. Las páginas finales del texto son una prueba de que esto es posible.

El lenguaje indirecto, se mueve en el límite entre lo decible y lo mostrable, y en este movimiento, en este rodeo nos revela fragmentariamente esos territorios innominados. El lenguaje poético es un lenguaje indirecto. En el poema el lenguaje ha dejado de ser *medio* de la representación, *medio* de comunicación, para convertirse en verdadero médium que comunica el propio ser con lo trascendente. En el poema se *muestra* un referente innombrado *en* el lenguaje, el poeta comunica a Dios su propio ser.

Es en este sentido que el Tractatus arroja luz sobre la "teoría del lenguaje" de Olga Orozco, y es esta perspectiva la que nos posibilita establecer puntos de contacto entre la poeta argentina y el primer Wittgenstein. Pues, en mi opinión, en la poética de Olga Orozco —tanto en la explícita como en la implícita— se puede percibir el constante movimiento de la palabra que transita por los límites entre lo expresable y lo inefable, pero además se percibe una clara conciencia de ese límite. La profunda conciencia orozquiana de los límites de su lenguaje se

manifiesta, fundamentalmente, en su explícita voluntad de callar, en su expresivo enmudecimiento ante lo trascendente y en su continuo vilipendio retórico al lenguaje, que constituyen el reconocimiento final de las limitaciones de éste.

El silencio que rodea gran parte de la obra de Olga Orozco, así como el silencio que rodea los aforismos finales del *Tractatus*, se revelan como enmudecimientos voluntarios, como una renuncia consciente a seguir intentando asir lo impensable, a expresar con categorías impropias algo que los excede. Y es en ese silencio, en ese acto volitivo de renuncia a seguir arremetiendo contra los límites del lenguaje donde se muestra con mayor intensidad la grandeza de lo que se pretendía expresar, pues como afirma Gadamer:

Pero ¿qué decir de [...] fenómenos a los que apunta el lenguaje, como "el asombro que deja estupefacto" o "la muda admiración"? Son fenómenos de los que podemos decir: eso nos deja sin habla. Y nos falta el lenguaje ante algo justamente por ser tan evidente su excesiva grandeza ante nuestra mirada cada vez más penetrante para que las palabras puedan agotarlo. ¿No es exagerado decir que el quedarse sin habla es una forma más de lingüisticidad? [...] Pero cuando alguien se queda sin habla, significa que ese alguien quisiera decir tanto que no sabe por dónde empezar. El fracaso del lenguaje demuestra su capacidad de buscar expresión para todo —y la

expresión "quedarse sin habla", es precisamente un modismo—, un lenguaje con el que el individuo no acaba su discurso, sino que lo inicia.¹¹⁰

Por ello, las expresiones manifiestas de renuncia a continuar el discurso, los silencios verbalizados y los constantes reproches al imperfecto lenguaje humano, resemantizan los poemas de nuestra autora. Nos obligan a replantearnos su sentido. De la misma manera que el respetuoso silencio de Wittgenstein, nos sugirió otra lectura, nos permitió corroborar que justo ahí donde termina su texto, en el silencio, empieza el mudo discurso de lo que "verdaderamente importa", el inefable discurso de lo trascendente.

2.3. Olga Orozco en el límite exterior de "lo decible": "lo mostrable".

De acuerdo con lo propuesto por Wittgenstein, el esqueleto subyacente del lenguaje representativo ordinario es el lenguaje lógico proposicional. A través del lenguaje ordinario tratamos de

¹¹⁰ Hans Georg Gadamer. "Lenguaje y comprensión" en *Verdad y método, t. II*, Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 181-182.

representarnos los objetos y pretendemos dar un sentido lógico a lo que enunciamos. Sin embargo hay plexos que trascienden el campo de lo que cualquier lenguaje, entendiendo lenguaje como sistema lógico de proposiciones, puede expresar y enunciar. Sólo los hechos pueden ser expresados por mediación del lenguaje. De nada que resida fuera del mundo se puede hablar, incluyendo su sentido y las leyes que lo rigen.

Sobre nada que sea trascendental pueden hacerse proposiciones, no se puede hablar de nada que esté fuera del mundo, y fuera del mundo están también, dice Wittgenstein, la ética y la estética que para él son, como ya se ha dicho, "una y la misma cosa".

Esta idea encuentra cierto eco en la obra de Orozco, pues constantemente sus poemas reflexionan sobre la poesía situándola en el terreno de lo inefable. El acto poético se concibe como el instante mismo en que algo se revela, pero la iluminación no puede ser expresada, se logra el poema más no la poesía, los siguientes versos extraídos de "Densos velos te cubren, poesía" confirman lo anterior:

No es en este volcán que hay debajo de mi lengua falaz donde te busco,
ni en esta espuma azul que hierve y cristaliza en mi cabeza,
sino en esas regiones que cambian de lugar cuando se nombran,
como el secreto yo
y las indescifrables colonias de otro mundo.¹¹¹

En estos versos el yo lírico se revela como un sujeto creador que expresa claramente que la poesía es algo más que hurgar en el universo de vocablos para estructurar un discurso, la poesía es algo más que un simple constructo de palabras, por tanto no puede buscarse ni pensarse desde nuestro pobre y falso lenguaje, ni puede apresarse comprensivamente desde las categorías de la razón. Por el contrario, la poesía debe buscarse en las regiones de lo innombrado, en aquella zona donde se encuentran los misterios del propio ser, un territorio que pertenece a otra esfera, que está fuera del mundo.

La preocupación fundamental del *Tractatus*, o de la parte que aquí interesa, reside en deslindar lo decible de lo mostrable. Lo decible, sería todo aquel suceso que puede ser expresado de manera directa por medio del lenguaje ordinario, en proposiciones lógicas, esto implica sólo aquello

¹¹¹ Olga Orozco. "Densos velos te cubren poesía", en *Mutaciones de la realidad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1979, p. 91. Cito por esta edición y, en las citas siguientes, sólo consignaré las páginas en el cuerpo del trabajo.

que es competencia de la ciencia natural. Lo mostrable en cambio, sería todo aquello de lo que no se puede articular una concepción lógica, esto es lo que nos trasciende, lo que está más allá de la lógica del mundo, lo que pertenece al ámbito de la paradoja: el misterio de la vida, la muerte, el sentido del mundo, el ser, el sentimiento, la poesía. Pero, como ya se ha planteado en el punto anterior, el hecho de que algo no pueda ser expresado en una proposición lógica, no es una condición que anule su posibilidad de existencia: "Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico."¹¹² En los siguientes versos del poema citado, el sujeto lírico expresa que el acto de creación es la tenaz espera de una revelación:

Noches y días con los ojos abiertos bajo el insoportable parpadeo del sol,
atisbando en el cielo una señal,
la sombra de un eclipse fulgurante sobre el rostro del tiempo,
una fisura blanca como un tajo de Dios en la muralla del planeta. (*Loc. Cit.*)

El infatigable acecho de la inspiración poética se revela como un acto, en cierto modo ascético, como un ejercicio diario que abarca la completitud del

¹¹² *Ibid.*, p. 183 parágrafo 6.522

ciclo, el sol que esclarece los días y, oximorónicamente, también las noches del asedio de una iluminación etérea. El sol se connota negativamente, pues su luz ilumina al mundo fáctico, pero no revela ningún misterio trascendente. En cambio la sombra del eclipse total y su fulgurante haz de luz se constituye como el asomo de Dios haciendo acto de presencia en este límite del mundo.

Sin embargo, la presencia fugaz de Dios es percibida como una herida, un corte, que comporta, en mi opinión, la propia constitución fisurada del sujeto lírico, quien se percibe como escindida de su parte de Absoluto. En suma, el yo lírico expresa que la creación poética, es un modo de existencia, en tanto que constituye una búsqueda incesante por salvar esa escisión. Lo anterior se confirma con los dos últimos versos de la tirada que enfatizan el hecho de que en realidad la insistente espera de una señal no tiene otra finalidad que alumbrar aquellas sílabas perdidas del lenguaje primigenio, un verdadero retorno a la correspondencia esencial entre el nombre y su referente, verdadero médium comunicativo entre el ser y el Absoluto:

algo con que alumbrar las sílabas dispersas de un código perdido
para poder leer en estas piedras mi costado invisible. (*Loc. Cit.*)

Sin embargo, la espera es infructuosa la constitución lingüística, fracturada de la condición humana no le alcanza al yo lírico. Sobre ella no descende el fuego iluminador de Pentecostés que devolvió a los apóstoles la capacidad verbal que el género humano perdió definitivamente tras el episodio de Babel. Ninguna iluminación trascendente descende sobre ella para aclararle aquello que percibe sólo intuitivamente como algo movedizo, inasible, cognitivamente oscuro, que se revela solamente de manera fragmentaria:

Pero ningún Pentecostés de alas ardientes descende sobre mí.
ivariaciones del humo,
retazos de tinieblas
con máscaras de plomo,
meteoros innominados que me sustraen la visión entre un batir de
[puertas! (*Loc. Cit.*)

Los versos subsecuentes reiteran la idea del acto poético como ascetismo, pero esta vez vinculado con el cuerpo, a la piel en tanto que límite, como territorio de la clausura, a la sangre y los huesos como una vuelta hacia adentro, como introspección y autoconocimiento:

Noches y días fortificada en la clausura de esta piel
escarbando en la sangre como un topo,
removiendo en los huesos las fundaciones y las lápidas, (*Loc. Cit.*)

Esta idea del cuerpo como límite encuentra resonancias en Wittgenstein, quien considera que: "El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo". El ser expulsado se explora así mismo "en busca de un indicio como de un talismán que me revierta la división y la caída", la raigambre bíblica de este verso alude a la caída como expulsión del paraíso y a Babel como el principio de la confusión, la escisión casi absoluta de la Totalidad, a partir de la pérdida de un lenguaje único, que se transforma en confusión.

La búsqueda de la poesía y del lenguaje primordial, expresada en preguntas retóricas, continúa tanto en el ser, límite del mundo, como en el territorio de lo místico, lo ético y lo estético, es decir su exterior. El propio sentido del ser se revela como un enigma, como un verbo sin formular. Y el terreno de lo místico aludido por la ciudad griega dedicada al culto del dios Apolo:

¿Dónde fue sepultada la semilla de mi pequeño verbo aún sin formular?
¿En qué Delfos perdido en la corriente suben como el vapor las voces
[desasidas que reclaman mi voz para manifestarse? (p. 92)

En esta última pregunta retórica, el yo lírico se convierte en un sujeto metafísico, universal, pues "las voces desasidas", como la suya propia, reclaman su voz como medio para la mostrar el dolor de la separación, de un

desgarramiento compartido. El lenguaje conceptual no le alcanza para asir el signo específico en que debe transformarse el silencio de la espera:

¿Y cómo asir el signo a la deriva
—ése y no cualquier otro—
en qué debe encarnar cada fragmento de este inmenso silencio? (*Loc. Cit.*)

De acuerdo con Wittgenstein, lo místico, lo ético y lo estético, tienen como rasgo común pertenecer al límite exterior del lenguaje, son regiones que pertenecen al silencio del lenguaje representacional, por eso el autor cierra su texto diciendo: "De lo que no se puede hablar hay que callar." Como se ha sugerido anteriormente, si consideramos este aforismo de manera literal, la concepción wittgensteiniana se constituiría como una propuesta que anularía las preocupaciones más constantes de la filosofía primera, la metafísica, y borraría de un plumazo la legitimidad del quehacer poético, puesto que los inefables son sus principales temas.

Sin embargo Wittgenstein en el concepto del mostrar, aun cuando no lo aclara, pues como ya se ha dicho —esto implicaría acometer contra los límites del lenguaje ordinario—, deja abierta una posibilidad: la de la

mostración *en* el lenguaje, pues en su discurso no se expresa nada que impida que este acto se lleve a cabo en el lenguaje,¹¹³ de hecho el *Tractatus* implica la posibilidad mostrativa del lenguaje, *nos la muestra*, el propio texto se constituye como el mejor ejemplo de que mostrar con la palabra es posible, de que se puede ostentar sin "decir" con el lenguaje, esto es sin pretender representar o describir un ámbito de referencia impensable.

Las reflexiones poéticas y filosóficas sobre la condición humana, sobre el sentido del mundo, sobre la estética, la ética o sobre lo místico son mostraciones "silenciosas" de aquello que trasciende nuestra razón. Decimos mostraciones silenciosas en tanto que no expresan nada claramente, en tanto que rodean al "objeto" sin asirlo, sin nombrarlo. Consideramos que esto es así, porque acaso ¿es posible negar que en ambos ámbitos, filosofía y poesía, percibimos, aun cuando no esté dicho claramente, la naturaleza de nuestro propio ser, el sentido del mundo y la presencia de lo inefable como entidades que nos son extrañamente

¹¹³ Cfr. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. "Introducción" en *Tractatus...*, pp. ix-xiv.

próximas y ajenas, y que es el lenguaje indirecto —mostrativo— empleado el que nos las muestra?

Lo anterior es verificable en los fragmentos de "Densos velos te cubren, poesía", y especialmente en los últimos versos citados, pues se constituyen como la declaración del yo lírico de que hasta este punto no ha dicho nada, ha callado y mostrado en su silencio algunos fragmentos de la geografía de lo inefable, que cambian de lugar como los médanos.

Hacia el final del poema el silencio continúa, la iluminación no ha sucedido, el lenguaje desasido del Verbo del yo lírico, no ha sido incapaz de descorrer los velos de la poesía, pero además, ahora las palabras se "fragmentan", se astillan, inicia el balbuceo final del yo lírico:

No hay respuesta que estalle como una constelación entre harapos
[nocturnos.
¿Apenas si fantasmas insondables de las profundidades,
territorios que comunican con pantanos,
astillas de palabras y guijarros que se disuelven en la insoluble nada? (*Loc. Cit.*)

El yo lírico interpela a la poesía, poniendo en duda el hecho de que alguna vez se le halla revelado, pues su fugaz aparición no le permitió asirla:

Sin embargo
ahora mismo
o alguna vez
no sé
quién sabe
puede ser
a través de las dobles espesuras que cierran la salida
o acaso suspendida por un error de siglos en la red del instante
creí verte surgir como una isla
quizás como una barca entre las nubes o un castillo en el que alguien canta
o una gruta que avanza tormentosa con todos los sobrenaturales fuegos
encendidos. (*Loc. Cit.*)

El último verso del poema, "¡Un puñado de polvo, mis vocablos!" (*Loc. Cit.*), conforma un silencio concluyente, los vocablos se han convertido en silencioso polvo, el lenguaje no ha accedido a la poesía, nos la ha mostrado al permanecer en el límite exterior del lenguaje: el silencio.

En conclusión los postulados finales del *Tractatus* de Wittgenstein encuentran eco en la poética de Olga Orozco pues para ella y para el sujeto lírico que se revela en su poesía como creador, el poeta trata de asir inefables, y de expresarlos luego en el poema, no puede, nunca puede. Y sin embargo en el poema se percibe ese inefable, las palabras con que el poeta lo circunda nos lo *muestran*. Aun cuando no está dicho, en el lenguaje mostrativo de sus palabras, participamos de la intuición de que ese algo impronunciado estaba ahí huyendo, escapándose del poema,

por ello dice la poeta argentina que la creación poética es una "tentativa perversa y malsana":

Es perversa, porque el poeta se obstina en asir una presencia que se le escabulle, en retener un agua milagrosa que no toma la forma de ningún cuenco, en traducir un texto cuya clave cambia de código permanentemente. Es perversa porque es una tentativa tenaz, desesperada, desesperanzada, que se vuelve a recomenzar después de cada frustración. Ya que eso es cada poema si lo comparamos con esa inmersión en lo absoluto que es su lugar de origen: un objeto inacabado, apenas un reflejo elusivo en un azogue avaro, apenas una opaca cartografía de un viaje deslumbrante, apenas la aproximación a un centro que siempre se sustrae.¹¹⁴

La cita anterior, desde mi punto de vista, mantiene ciertos puntos de contacto con lo expresado con Wittgenstein en su crítica a G. E. More. Pues, el ejercicio poético, en tanto que tentativa "malsana", es parte de ese impulso humano de acometer en contra de los límites del lenguaje. Por otro lado, la poeta argentina califica la creación poética como una tentativa "malsana", como puede corroborarse en la cita, los motivos que la llevan a adjetivarla así, permiten inferir, una plena conciencia de que el ejercicio poético es un constante arremeter contra

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 66-67.

la paradoja. Pero, ya que se remite al Absoluto, puesto que de él proviene, comporta también un acto de fe.

Lo indecible, lo es porque no podemos representarnos claramente su sentido, entonces se nos vuelve silencio o conciencia del vacío provocado por hablar de otras cosas para tratarnos de explicar aquello que no entendemos o que ignoramos. Este vacío es perfectamente reconocible en la obra de Orozco, en la cual cada poema parece estar dedicado al reconocimiento de ese vacío, que se transforma en una desesperada increpación en contra del lenguaje y de su producto, el poema mismo, que no logra representar nítidamente la realidad, ni elaborar una explicación diáfana que permita al propio sujeto lírico aprehender aquello de lo que intenta hablar.

Ese balbuceo indeciso de la poeta sobre algo que le es racionalmente inaccesible, es lo que nos *muestra en el lenguaje* del poema todo aquello que intuimos pero callamos porque no lo comprendemos; pues si el poema es el territorio en el cual es posible ostentar una realidad inexpresable, aun cuando no puede ser representada, es sólo porque en el poema el lenguaje se ha trascendido a sí mismo. El poema es susceptible

de mostrarnos todo aquello que nos rebasa, porque su lenguaje ha abandonado las leyes de la lógica del mundo y las reglas de la sintaxis lógica, que pretende constreñir al vocablo a una significación particular. Al "abandonar" o renunciar al lenguaje representativo, los vocablos entran en una lógica propia, misma que es más cercana a aquello que la poeta intenta expresar y que sin embargo por ser el lenguaje en sí mismo insuficiente, sólo puede ostentarlo, dar un indicio, una mínima "prueba" de que ese algo que ha eludido por no saber nombrarlo, porque no conoce su esencia para bautizarlo, es algo que existe, aun cuando se halle en un territorio exterior a nuestro entendimiento lógico, a las categorías de la razón.

BIBLIOGRAFÍA

- Alifano, Roberto. "Olga Orozco: reflexiones para un ars poética" (entrevista), *Proa*, núm. 2, diciembre- enero, 1988-1989, p. 79-80.
- Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, 2ª ed., 1999, pp. 66-67
- _____. "Sobre la facultad mimética" en *Ensayos escogidos*, 2ª ed., Coyoacán, México, 2001, p. 106
- Breton, André. *Los manifiestos del Surrealismo* (trad., prólogo y notas de Aldo Pellegrini), ed. Nueva visión, Buenos Aires, 1965
- Calloni, Stella. "Olga Orozco. La poesía: relámpagos o luces de lo invisible", en *Casa de las américas*, núm. 217, Octubre-diciembre de 1999, p. 137
- Duplessis, Yvonne. *El Surrealismo*, Oikus-tau, Barcelona, 1972 (¿Qué sé?, 76).
- Gac-Artigas, Priscilla (editora). "Olga Orozco" en *Reflexiones, ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, www.monmouth.edu/~pgacarti/o_Orozco_Olga.htm
- Gadamer, Hans Georg. "Lenguaje y comprensión" en *Verdad y método*, t. II, Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 181-194.
- Gullón, Germán.. "Introducción" en *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), University of Pennsylvania, Philadelphia, 1975, pp. 3-15.
- Janik, Alan y Toulmin, Stephen. *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1998.
- Nadeau, Maurice. "La fundación del movimiento" en *Historia del Surrealismo*, tr. Juan-Ramón Capella, Ariel, Barcelona, 1972.

- Olga Orozco. "Para destruir a la enemiga", tomado de *Los juegos peligrosos*, Losada, Buenos Aires, 1962, pp. 43-45.
- _____. "Alrededor de la creación poética" en *Páginas de Olga Orozco*, Celtia, Buenos Aires, 1984, pp. 59-63.
- _____. "Palabras dichas al recibir el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes" en *Páginas de Olga Orozco*, Celtia, Buenos Aires, 1984, pp. 65-68.
- _____. "Densos velos te cubren poesía" en *Mutaciones de la realidad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1979, p. 91-92.
- _____. "¿La prueba es el silencio?" en *Con esta boca en este mundo* Sudamericana, Buenos Aires, 1998, pp. 49-52.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, 2ª ed., FCE, México, 1996.
- Platón. "Crátilo" en *Diálogos*, t. II, Gredos, Madrid, 1999, ("Biblioteca Clásica Gredos" núm.61), pp. 339-461.
- Poblete-Araya, Kira Inés del Rosario. *Trayectoria del Surrealismo en las revistas literarias argentinas*, tesis doctoral, The University of Texas, Austin, 1983.
- Serra, Edelweis. "Exploración de la realidad extratextual en la poesía de Olga Orozco". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14 (1985).
- Sola, Graciela. *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967.
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos de lenguaje y traducción*, 2ª ed. Corregida y aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- _____. "El abandono de la palabra" en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 2000, pp. 28-55.

- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. II, Guadarrama, Madrid, 1974.
- Torres de Peralta, Elba. "Algunas consideraciones sobre la poética de Olga Orozco", *Río de la Plata: Culturas* (París), núm. 7, 1988, pp. 31-40.
- Veiravé, Alfredo. *La poesía: generación del 40*, en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, núm. 49, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, s.f.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* (trad. e introd. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera), Alianza, col. Libro universitario (Filosofía y pensamiento, 031), Madrid, 1999.
- Xirau, Ramón, "Wittgenstein y lo 'místico'", publicado en *Palabra y silencio*, 2ª ed., Siglo XXI, México, 1971, pp. 79-86.
- Yurkievich, Saúl. "Girri y Orozco" en *La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1999, pp. 234.